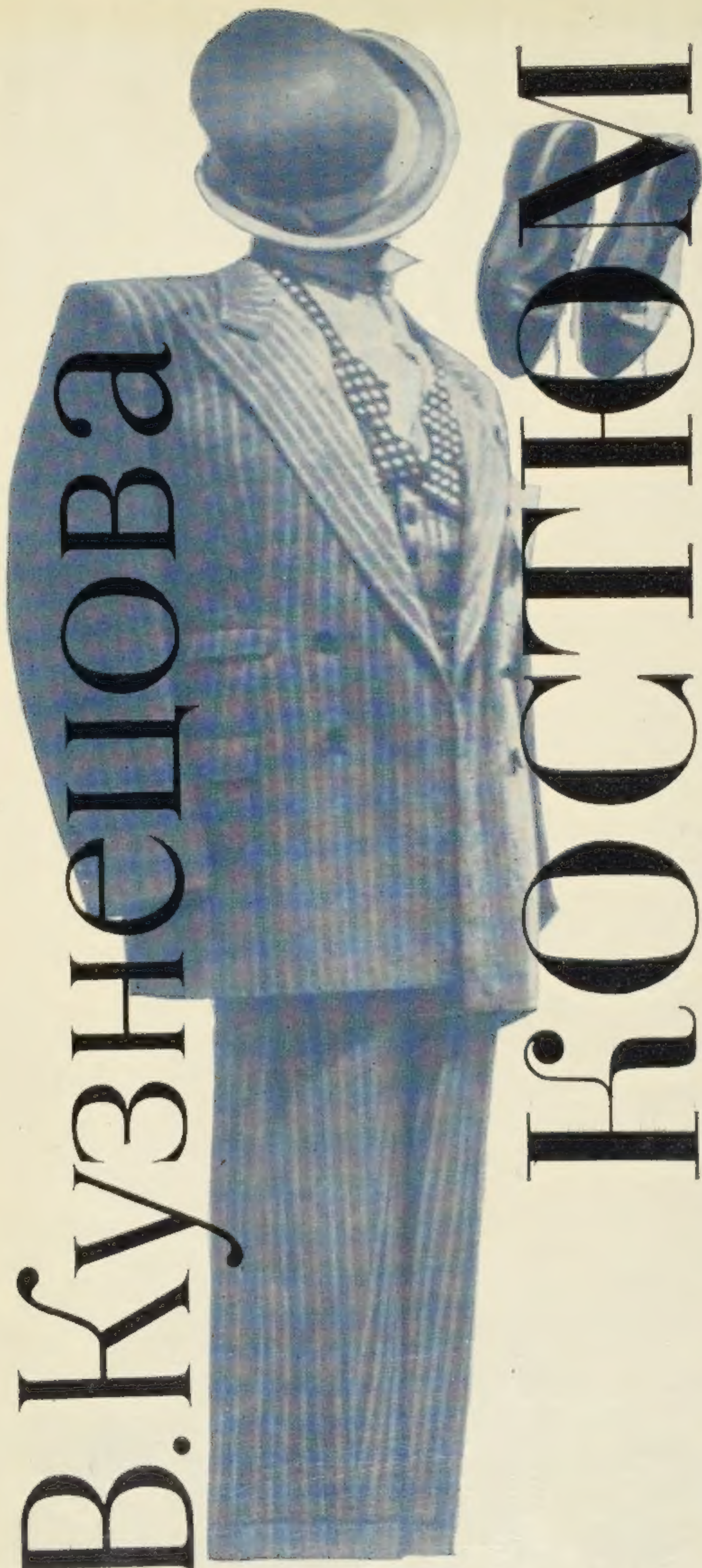


В. КУЗНЕЦОВА



РОССИИ
НА ЭКРАНЕ

В. Кузнецова

ФОТОГРАФИИ

14



Ленинградский государственный
институт театра, музыки
и кинематографии

В. Кузнецова

КОСТЮМ
НА ЭКРАНЕ

В. Кузнец

КО
НА ЭНР

„ИСКУССТВО“

Лени

Челюцова

ОСТЮМ И РАЧЕ

ТВО

Ленинградское отделение. 1975

Костюм — далекий
средств образной
способность костю
стюм может со
среде — историч
многое рассказа
стоянии, отрази
выступает элем
его жанровой пр
Роль костюма
становится чре
идеи кинопрон
эценившим его
рассматривает
широка, поско
на экране. Ре
рана костюм,
художественн
дует на то, чт
ния костюма
костюм с про
дения и разми
щественными
отдельным ас
их весьма зы
взаимообусло
всеми сторо
граничение
ловно. Но он
Автор надеет
тельное отне
нит читате
возможности

Содержание

ОТ АВТОРА

5

ВРЕМЯ

И МЕСТО

44

НА СЦЕНЕ

И НА ЭКРАНЕ

41

БАРХАТ

И ЛОХМОТЬЯ

61

ПРЕ
ЛЮ
В Г
ОД

86

СТ
ЖА
КО

110

ТО
МОТЬЯ

ПРЕКРАСНЫЕ
ЛЮДИ
В ПРЕКРАСНОЙ
ОДЕЖДЕ

86

СТИЛЬ,
ЖАНР,
КОСТЮМ

110

«КОСТЮМЕР
ОДЕВАЕТ
ХАРАКТЕРЫ»

121

В ЛАБОРАТОРИИ
ЭКРАННОГО
КОСТЮМА

130

От автора

Костюм — далеко не самый главный компонент многообразных средств образной выразительности современного фильма. Однако способность костюма на экране выражать и значить велика. Костюм может сообщить о причастности человека к определенной среде — исторической, географической, социальной. Костюм может многое рассказать о личности героя фильма, о его внутреннем состоянии, отразить развитие его мысли и смену чувств. Костюм выступает элементом стилевой целостности фильма и свидетелем его жанровой принадлежности.

Роль костюма в фильме еще не вполне осознана. Иногда костюм становится чрезвычайно ярким и красноречивым выразителем идеи кинопроизведения, иногда играет коварные шутки с недооценившим его режиссером. Тема книги узка в том смысле, что автор рассматривает лишь одно средство образности фильма, но она же широка, поскольку широки выразительные возможности костюма на экране. Речь пойдет о том, что и как может «сказать» с экрана костюм, как вливается его скромный голос в могучий хор художественных средств современного фильма. Автор не претендует на то, чтобы осветить все без исключения стороны бытования костюма в кино, проследить все связи, в которые вступает костюм с прочими компонентами кинопроизведения. Это наблюдения и размышления над некоторыми, на наш взгляд, особо существенными функциями костюма. Главы книги посвящаются отдельным аспектам существования костюма в фильме. Границы их весьма зыбки. Эта зыбкость — естественное следствие тесной взаимообуславливающей и взаимопроникающей связи между всеми сторонами художественного произведения. Потому и разграничение «обязанностей» экранного костюма достаточно условно. Но оно применяется для удобства изложения.

Автор надеется, что эта книга поможет любителям кино внимательнее отнестись к костюму на экране. Быть может, она напомнит читателям-кинematографистам о часто недооцениваемых возможностях костюма в фильме.

Можно сказать, что кино выходило на дорогу искусства в костюмах, взятых напрокат из театральной костюмерной.



«Боярская дочь». 1911

«Убийство герцога Гиза». 1908

Дикареки прот
стюмы петерб
телей вместе
улицами, заст
ходными дома
модовольными
вместе с песен

распевал в т
и черносот
Дымба, созд
целостный о

Е. Ене
ма». 19

В Костюмы

Дикарски претенциозные костюмы петербургских обывателей вместе с городскими улицами, застроенными доходными домами, вместе с самодовольными вывесками, вместе с песенками, которые

«И костюм, и парик Гамлета не должны заставлять думать о прошлом. Современная стрижка, куртка...» (Г. Козинцев).



распевал в трактире пошляк и черносотенец конторщик Дымба, создавали в фильме целостный образ эпохи.



Эскиз Е. Енея к фильму «Юность Максима». 1934

«Гамлет». 1964

Такая «античность» напоминает о модах конца 1910-х годов — времени создания фильма.

Костюм Марыси одинаково вызывает в памяти моду и начала XIX века, и середины XX-го.



«Таис». 1918



«Марыся и Наполеон». 1966

Попытка создать образы совершенных людей будущего, прекрасных телом, душой и одеждой.

Стремление подчеркнуть обыденную достоверность и самую прозаическую утилитарность этих чуть-чуть необычных костюмов.



«Туманность Андромеды». 1968

«Солярис». 1972

Ни городские, ни деревенские, ни баре, ни мужики. Уже не гуцулы, но еще и не американцы. Ни чьи. Никакие.

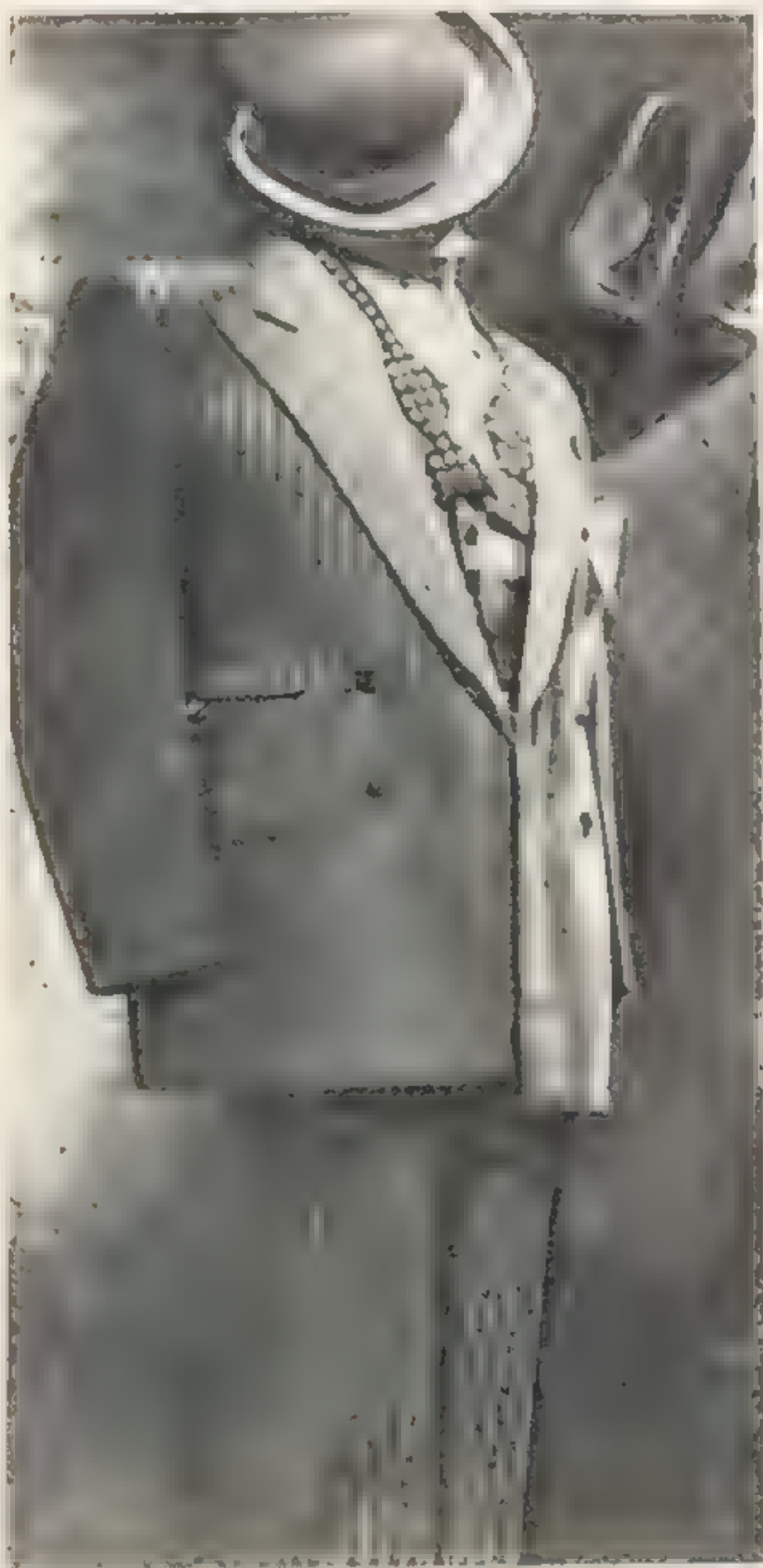
Было время, развесистая клюква обильно произрастала в голливудских фильмах «из русской жизни».



«Каменный крест»: 1968

Съемочная группа американского фильма «Казачи»

Костюм папа Коморовского имеет символическое значение — олицетво-
рение обманчивого внешнего блеска панской Польши.



Герои неореализма носили свою бедную одежду с достоинством. Профессиональный костюм сборщиц риса спланивал женщины, помогая им осознать свое единство.



«Горький рис». 1949

Костюм помогает регистрировать расслоение среди самих обездоленных. Одетый со старомодной респектабельностью папаша-чиновник с беспокойством оглядывает толпу — нет, его чистенькие дочки не должны смешиваться с девчонками, одетыми по моде рабочих кварталов.



«Рим, 11 часов». 1952

Альдо одет в потрёпанный пиджак. Но его трагедия не в том, что ему не на что купить новую одежду. Он может, но не хочет ничего приобретать.



«Отчаянье» («Крик»). 1957

Туалеты Адрианы становятся все богаче и экстравагантнее. Но, меняясь внешне, она умудряется внутренне сохранить свою первозданную естественность, которая, впрочем, только усложняет ее жизнь в безжалостном мире искусственного.



«Я ее хорошо знал», 1965

В туалетах Виттории следы вялости, небрежности — расстегнутая блузка, длинные перепутавшиеся волосы. Эта женщина тяготеет к напряжению, в котором должен постоянно находиться современный городской человек. Лишь надев на несколько минут импровизированный туземный наряд, Виттория чувствует себя свободной и раскованной.



«Затмение». 1962

В начале фильма Асунта в черном платье сдержанном и простом напоминает «естественных» героинь неореализма. Но затем, скованная условностями буржуазной цивилизации, Асунта начинает чем-то напоминать женщин, сыгранных М. Витти в фильмах Антониони. О приобретении к новой «естественности» Асунта заявила костюмами в современном молодежном стиле, а также самостоятельным и трезвым решением своей личной судьбы.



«Не промахнись, Асунта!» («Девушка с пистолетом»). 1967

Она одета так, словно снисходит к требованию быть во что-то одетой.



Брижит Бардо в фильме «И бог создал женщину». 1956

Он приезжает в Нью-Йорк, чтобы покорять своим эффектным тexasским нарядом увядающих дам. В конце фильма он срывает с себя ковбойские тряпки и закидывает их в мусорную урну.



«Полуночный ковбой». 1969

Одежда «взбесилась» подобно знаменитой шубе барона Мюнхаузена.



«Джульетта и духи». 1965

Костюмы главных героев подчеркивают не их неповторимую индивидуальность, а скорее причастность к себе подобным.



«Забриски поинт». 1970

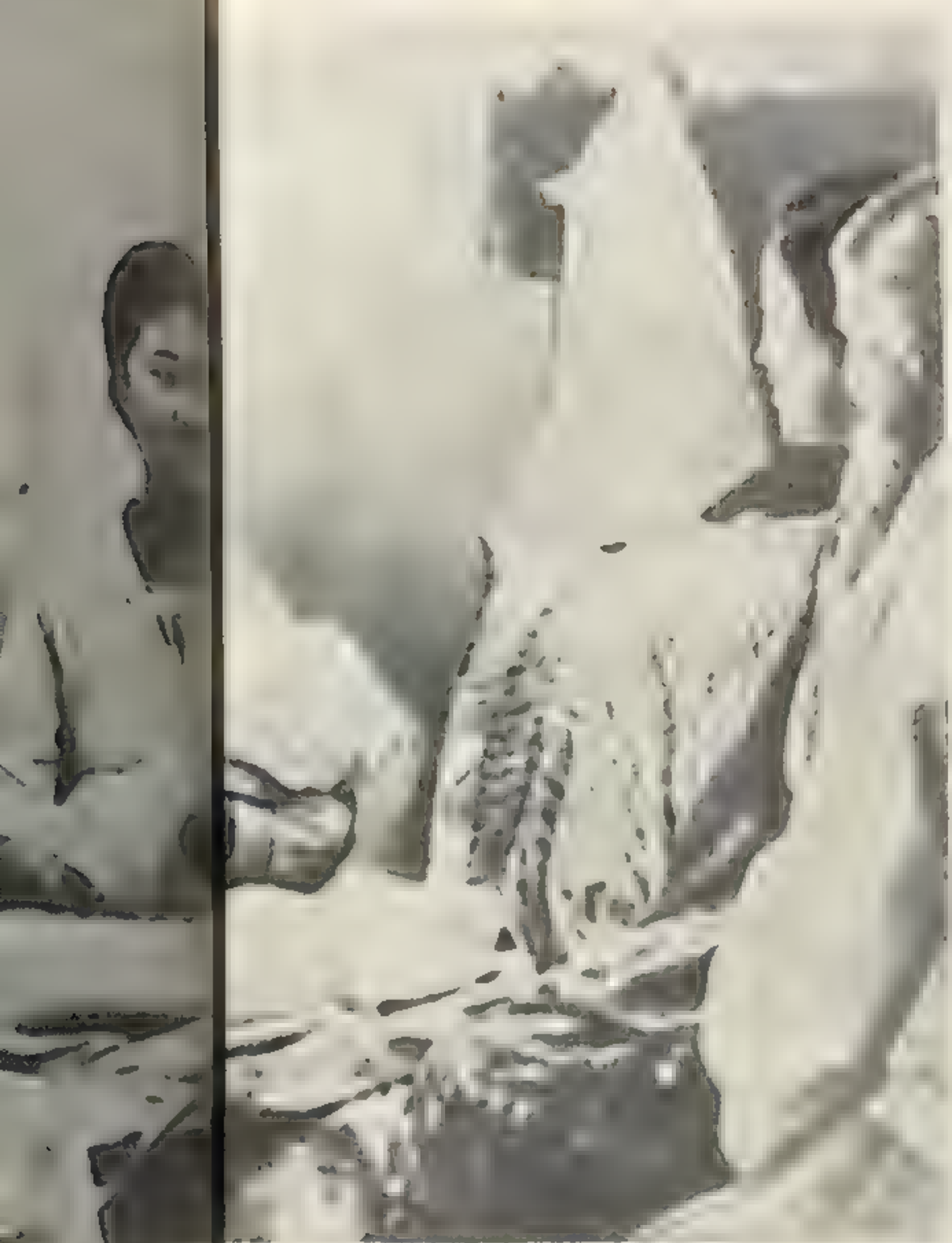
Белизна на экране символизировала радостное утро новой жизни, чистоту, физическое и духовное здоровье.



«Аэроград». 1935

е символы.
е утро по-
у, физиче-
доровье.

В фильме безжалостно высмеяны пред-
ставления о повседневной трудовой
жизни в белых одеждах.



«Одна». 1931

Экран 1930-х годов эстетизировал простую, каждодневную рабочую одежду.

Они оставались прекрасными в самых грубых, некрасивых, неженственных одеяниях.



«Вратарь». 1936



«Музыкальная история». 1940

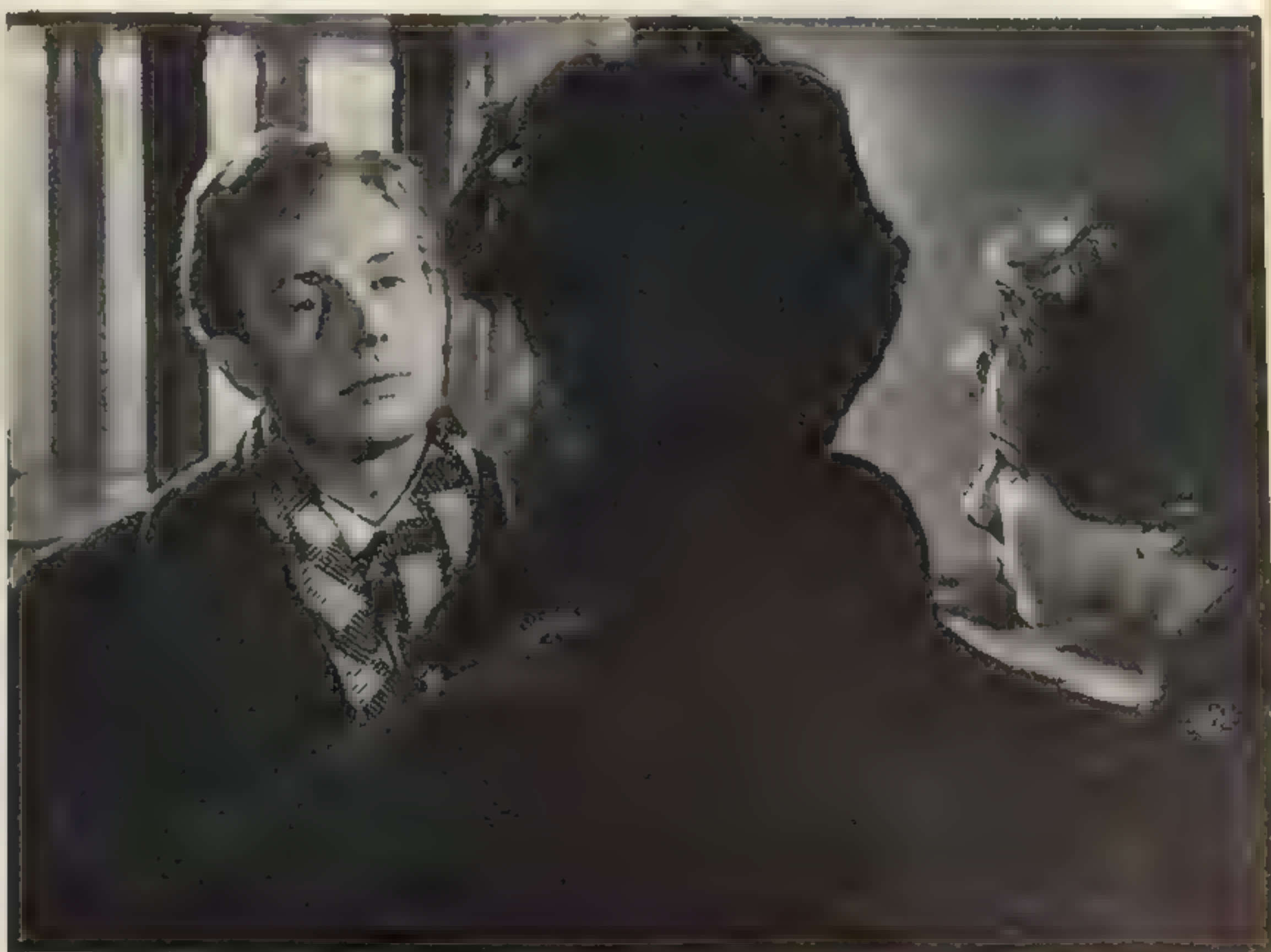
Урбанизация одежды колхозников связывалась с ростом их достатка, повышением культуры, а главное, с пробуждением чувства собственного достоинства, с ломкой старой рабской психологии.



«Член правительства», 1940

В середине 1950-х годов на экране восторжествовал плохо одетый хороший человек. Некрасивая одежда деревенских родственников оскорбляет «тонкий» вкус столичной студентки Тани.

Образом Ильи Куликова снималась общественная необходимость аскетизма.



«Отчий дом». 1959

«Девять дней одного года». 1962

А пока культуру городского костюма на себе испытывают свои же отце-
пенцы вроде блудного сына Игната...

Привезенное братом платье — блестящее, весьма смело декольтирован-
ное, смешно на Верной фигурке, неслучайно на деревенской улице, но де-
вушка ему искренне рада.



«Ваш сын и брат». 1966

Герои этого фильма последовательно опровергают первоначальные суждения о них, навязанные костюмами.

А когда все в



«Твой современник». 1968

А когда все в порядке с одеждой, но не в порядке с душой?



«Три дня Виктора Чернышева». 1968

Костюмы этого фильма, призванные обозначить нежизненный в наши дни конфликт между рабочими и интеллигенцией, отличаются удивительной социальной неточностью. Одежда интеллигентных персонажей отмечена подчеркнутой экстравагантностью, даже претенциозностью по сравнению со строгим костюмом молодого рабочего.



«Молодые». 1971

Костюм-тюрьма.

Ощущение обреченности, надломленности достигается точным использованием детали — двойного рукава. Руки Офелии постоянно в движении, но в то же время они как бы бессильно опущены.



С. Вирсаладзе. Эскиз к фильму
«Гамлет». 1964

«Гамлет». 1964

В такие же, как у Дуськи, жакетик одеты все девушки в городе.

Новое пальто — важный этап на пути выполнения программы «быть не хуже других».

И вот в борьбе за право «быть не хуже» одержана победа, но, увы, ослепительной Дуське так и не суждено познать тайны хорошего вкуса.



«Женщины». 1966

Барон Чифалу одет для других...

...для себя...



«Развод по-итальянски». 1961

Средневековый костюм Жанны позволяет выявиться новым свойствам Пашинной натуры, помогает ей освободиться от мелочного и случайного.

В манере носить одинаковую военную форму проявляется индивидуальность каждой девушки.



«Начало». 1970

«А зори здесь тихие». 1972

С. Эйзенштейн
формы и
ского и
данской

He
Шали

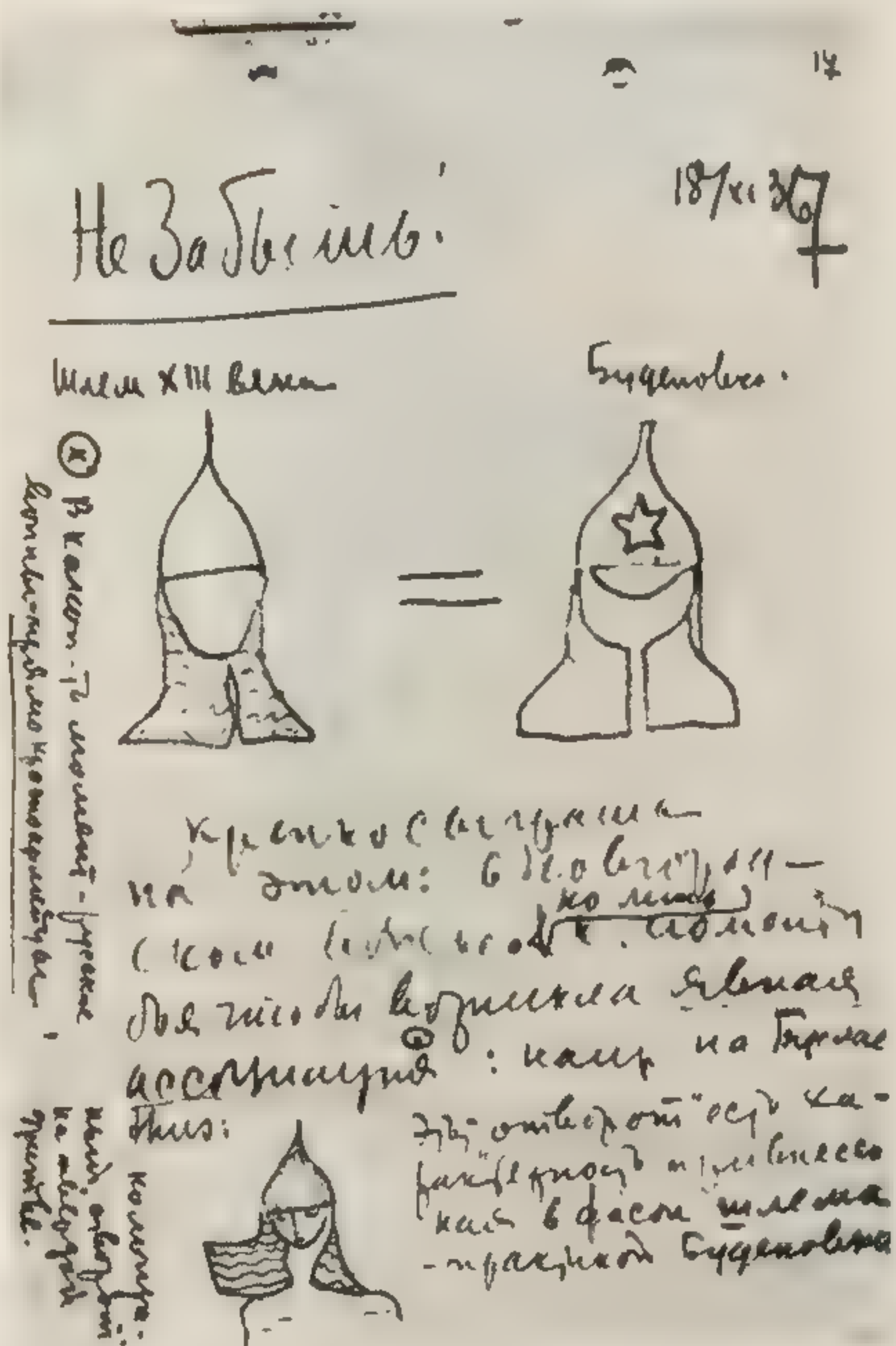
⊗ В каждом из моментов времени
композиция и ее элементы

каждый, обходясь
на определенном
принципе.

С. Эйзенштейн
Певск

С. Эйзенштейн подчеркивает сходство формы шлемов воинов Александра Невского и красноармейцев времен Гражданской войны.

То, что мы называем эскизами костюмов, часто оказывается портретами будущих героев фильма, в которых художник убедительно передает внутреннюю сущность образа.



С. Эйзенштейн. Рисунок к фильму «Александр Невский». 1938

Н. Суворов. Эскиз к фильму «Петр Первый». 1937—1939

То, что мы называем эскизами костюмов, часто оказывается портретами будущих героев фильма, в которых художник убедительно передает внутреннюю сущность образа.



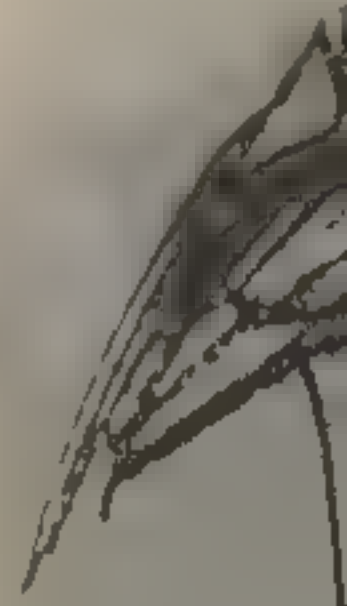
М. Левин. Эскизы к фильму «Подруги». 1936



Н. Альтман. Эскиз к фильму «Дон Кихот». 1957

Таким предстает
облик «добро

Н.
хо



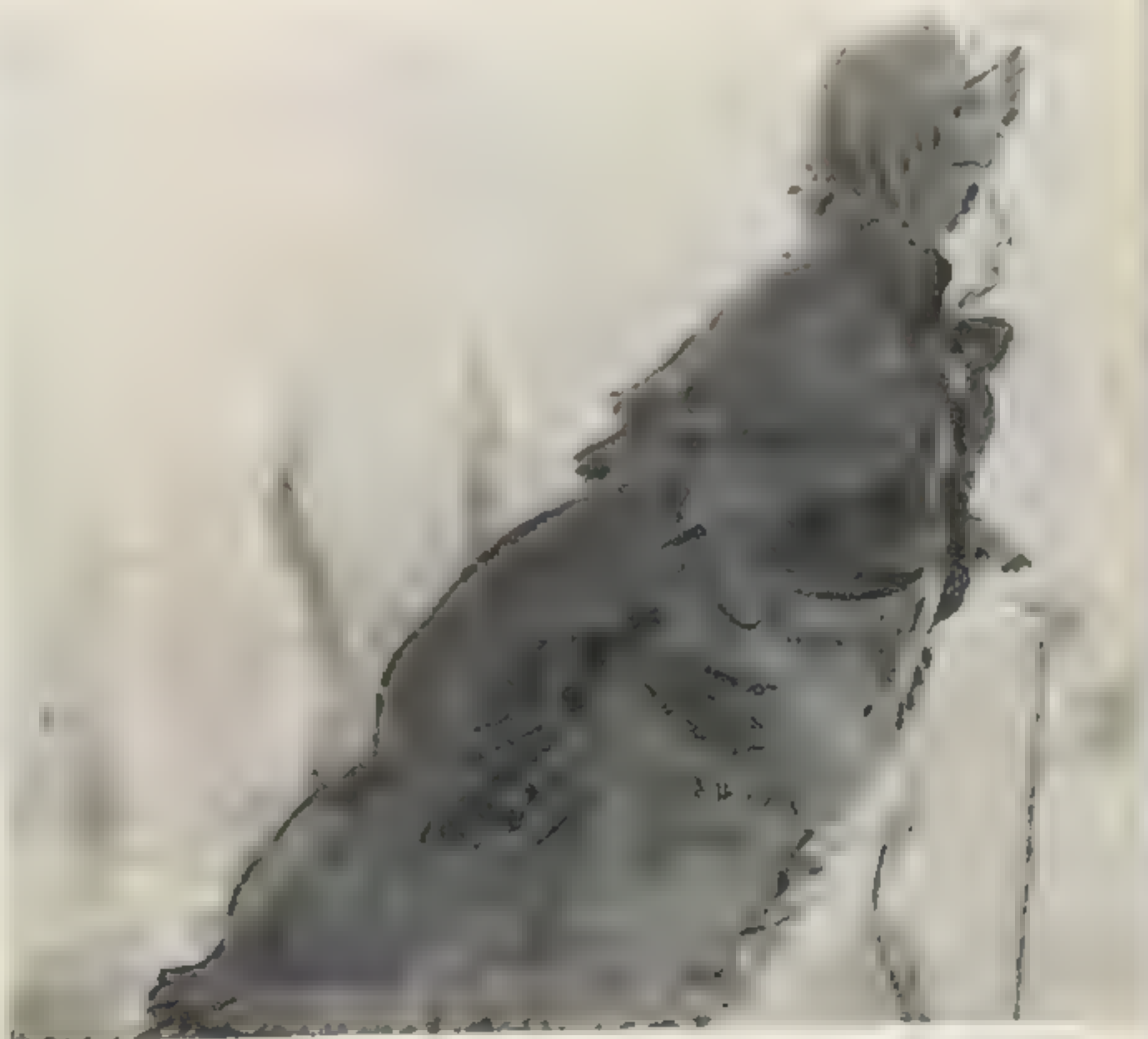
М. Штраух.
«Доктор Айб

Н

Таким представлялся М. Штрауху
облик «доброго доктора Айболита».

Художница назвала этот эскиз
«Вороной» — одинокая черная
фигура старухи, как мрачная
птица среди голых ветвей осен-
него сада.

Н. Альтман собирал персонажей фильма «Дон Ки-
хот» в своеобразные групповые портреты.



М. Штраух. Рисунок к фильму
«Доктор Айболит». 1939

Е. Словцова. Эскиз к фильму «Пиковая дама».
1960

Н. Альтман. Эскиз к фильму «Дон Кихот». 1957

Эти актеры сами, без помощи художников, создали знаменитые костюмы своих всемирно известных героев.



Макс Линдер



Чарли Чаплин

Почти во всех своих
стоящим характере

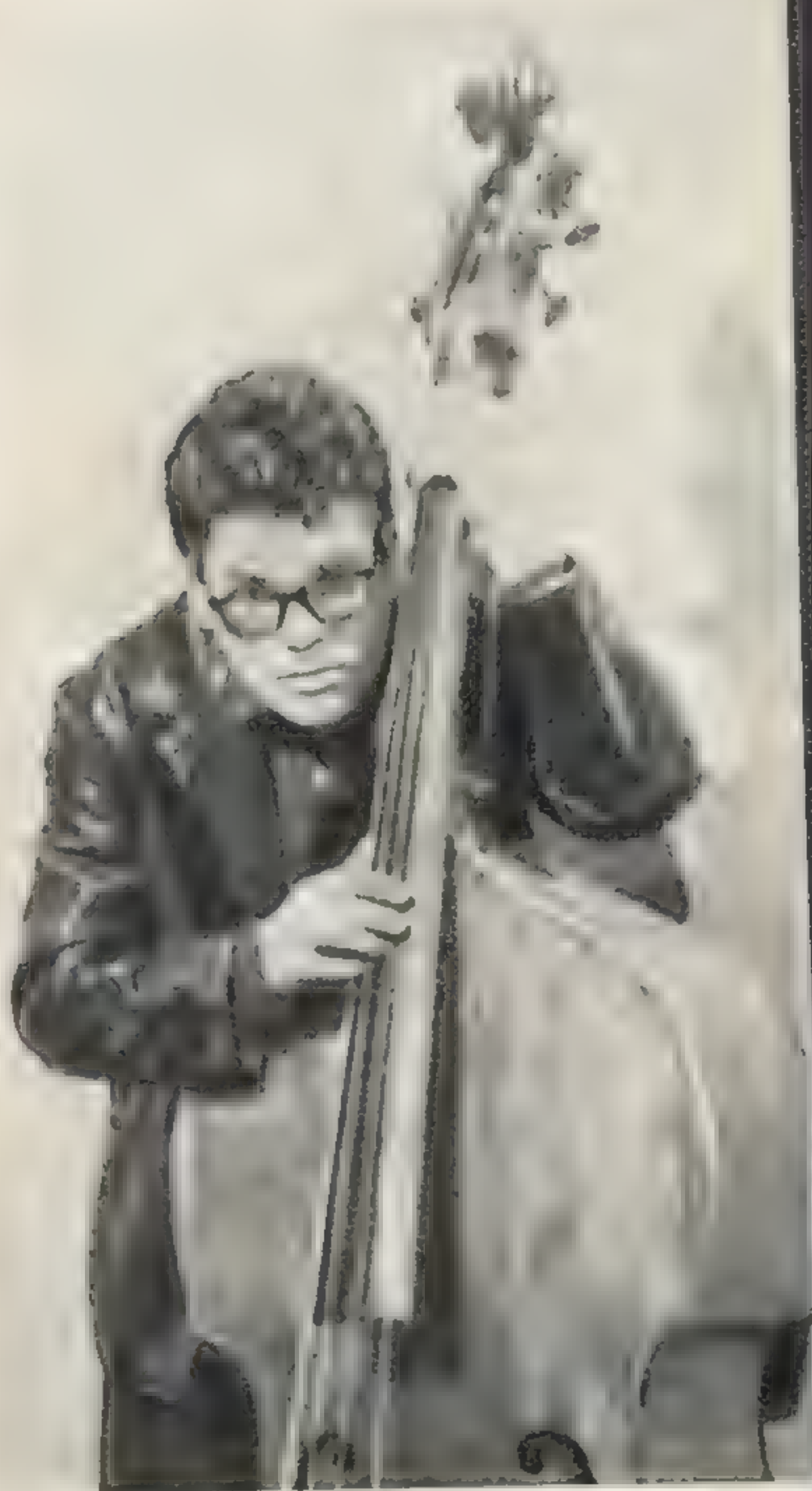
«Пепел и алмаз»
«До свидания»

Почти во всех своих ролях Збигнев Цибульский не расставался с постоянным характером и постоянным костюмом своего героя.



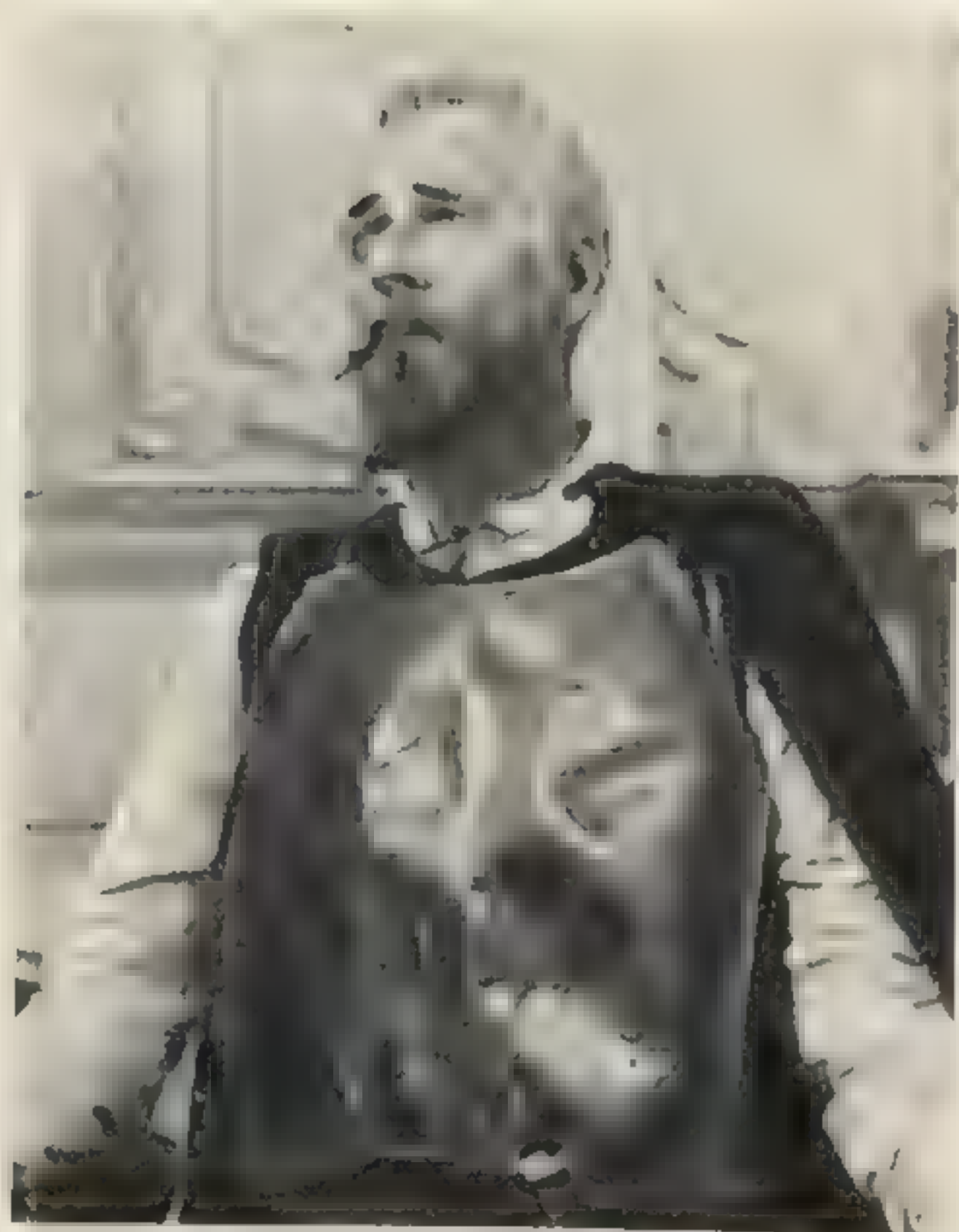
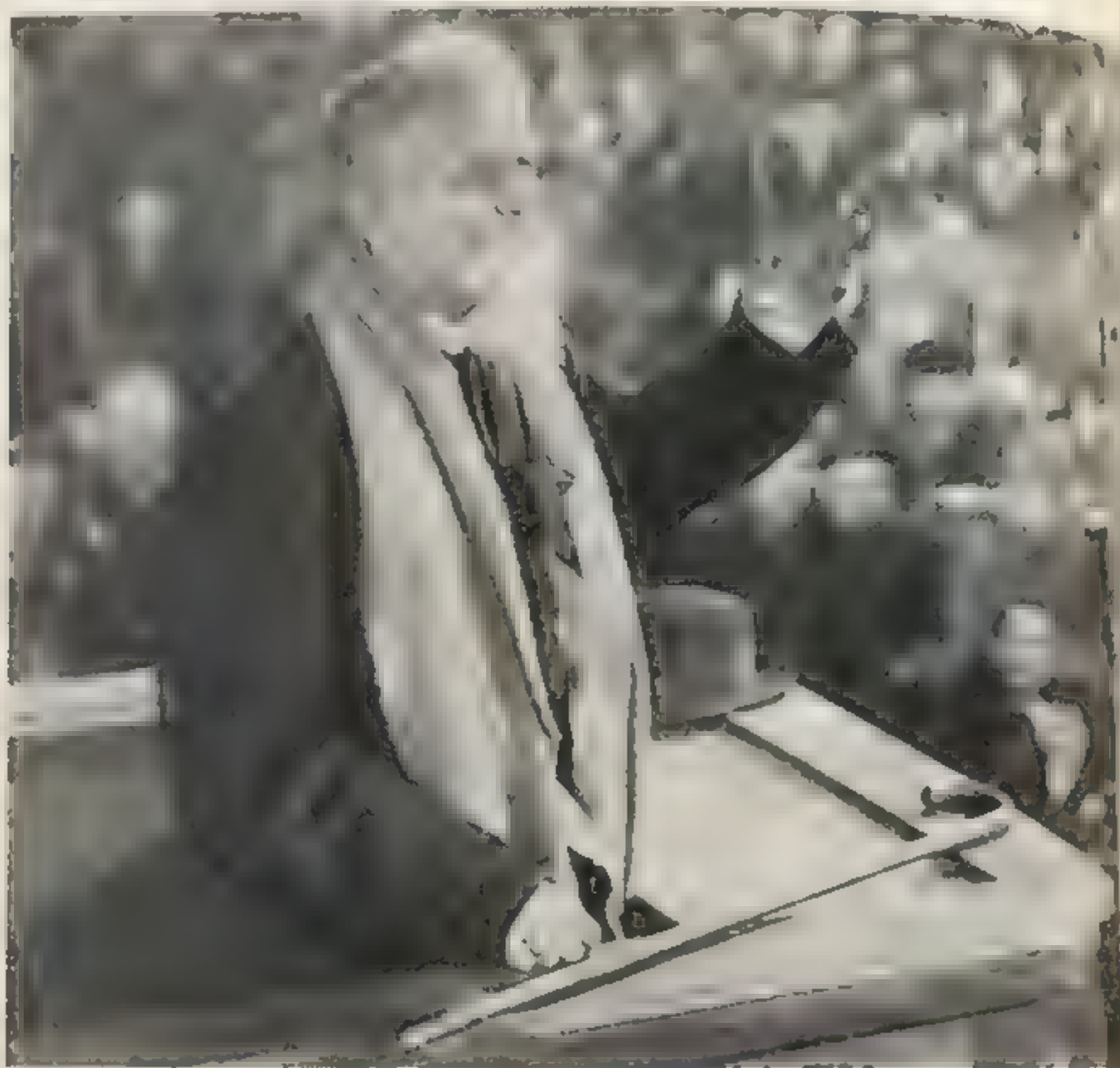
«Пепел и алмаз». 1958

«До свиданья, до завтра». 1960



«Сальто». 1965

Каждый новый костюм был для Н. Черкасова дополнительным средством, помогающим разбудить в себе нового человека.



«Счастливого плавания». 1950

«Дон Кихот». 1957

«Депутат Балтики». 1937

«Александр Невский». 1938

Между костюмами Джельсо-
мины и Кабирии ничего об-
щего. Общее — одинаково до-
верчивое отношение героини
к своему платью.



«Петр Первый». 1937—1939



«Они бродили по дорогам»
(«Дорога»). 1954

«Ночи Кабирии». 1956

Костюмы ак-
тёров. II в теа-
тальных, не с опис-
II на сцене, и
позволить зрите-
актеру перевоплот-

Однако в т-
акте создания
актера предста-
ния, для игры,
другого. Театр
с актером о то-
на голову, сле-
готов принять
воплощения т-
стюму даже
ральный зрите-

костюма, но
следы Аникст-
Лир не узнае-
менном театр-

сцену с Лиро-
надевает пар-

неузнаваемы-
ществует зад-

ство, отделя-
жен быть ви-

Это обстоя-
для костюм-

тания, обобо-
ности театр-

МХАТа опис-
сцене театр-

Зритель
рами. В си-

на экране
тера — как

на его де-
фильма о-
дается уе-
вается с л-

Объём
правило,
беспо, ес-

НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

Костюмы экрана самые близкие родственники театральных костюмов. И в театре и в кино зритель имеет дело не с изображенными, не с описанными, а с реально существующими костюмами. И на сцене, и на экране костюмы преследуют одинаковую цель — позволить зрителям представить актера кем-то другим, помочь актеру перевоплотиться в иного человека.

Однако в театре зритель непосредственно присутствует при акте создания образа. Актер играет перед ним. И потому костюм актера представляется зрителю платьем, надетым для представления, для игры, средством условного превращения актера в кого-то другого. Театральный зритель всегда готов к негласному договору с актером о том, например, что купальное полотенце, намотанное на голову, следует считать чалмой восточного принца. Он всегда готов принять условность сценического костюма. В процессе перевоплощения театральный зритель порой склонен доверять костюму даже больше, чем внешности актера. Современный театральный зритель уже несколько вышел из-под влияния «магии» костюма, но в старинном театре эта магия была очень сильна. Ее следы Аникст устанавливает, например, в драматургии Шекспира: Лир не узнает Кента, хотя тот просто сменил одежду. (В современном театре актер, исполняющий роль Кента, обычно проводит сцену с Лиром, прикрывая лицо. В фильме же Г. Козинцева Кент надевает парик, наклеивает бороду и становится действительно неузнаваемым.) К тому же, перед авторами спектакля всегда существует задача перенести свои мысли и чувства через пространство, отделяющее актеров от зрителей. Театральный костюм должен быть виден не только первым рядам партера, но и на галерке. Это обстоятельство заставляет театральных художников выбирать для костюмов особо яркие цвета и броские колористические сочетания, обобщать формы и укрупнять детали. Правда, мера условности театрального костюма может быть различна: в спектаклях МХАТа она почти сведена на нет, а в «Принцессе Турандот» на сцене театра Вахтангова декларируется, парочито подчеркивается.

Зритель кинотеатра лишен непосредственного общения с актерами. В силу специфики кино он склонен воспринимать действие на экране как событие реальной жизни, а играющего роль актера — как настоящего человека, в его «настоящей», купленной на его деньги и в соответствии с его вкусами одежде. Костюм фильма органически тяготеет к жизненной реальности и чуждается условности. Он отрывается от актера, зато теснее связывается с личностью героя.

Объем информации, которую несет зрителю костюм кино, как правило, несколько меньше, чем у театрального костюма. (Особенно, если иметь в виду современный театр со свойственной ему

скупостью декорационного оформления спектакля, где костюму отчасти приходится брать на себя функции декорации.) В кино окружающая героя вещная среда, сама фактура актера обладают гораздо большей, чем в театре, способностью выражать и значить. Значительную долю художественной информации они берут на себя. Но язык костюма кино подробнее, тоньше, чем язык костюма сцены, способен работать на намеках, полутонах, выразительности мельчайших деталей, услужливо обнаруживаемых крупным планом. Хотя, как и в театре, мера условности костюма фильма (мы еще вернемся к этому вопросу) каждый раз определяется стилистикой последнего.

На подмостках сцены костюмы кино прошли период своего «утробного» развития. Слова Вс. Пудовкина о том, что «возникновение кино — это момент в развитии театра», вполне приложимы к развитию их костюмов. Костюм киноэкрана тоже «момент» в эволюции костюма сцены.

Унаследованные костюмом кино качества были противоречивы, даже взаимоисключающи. От театра костюм кино воспринял как бы два полюса своего бытия. С одной стороны, костюмы кино взяли у театрального костюма его нарядную зрелищность. Она нужна была кино, чтобы утвердить себя, как самое массовое искусство. С другой стороны — в театре же вызревало то, что позднее составило отличие костюма театральной сцены от костюма экрана. Театральный костюм обнаруживал внутри себя черты будущего костюма кино, когда преодолевал свою «инертность», безразличие к материалу пьесы и к задачам конкретного спектакля. Театральный костюм шел по направлению к кино, когда вырабатывал особую тонкость, точность и жизненную убедительность своего языка. На каком-то этапе этого пути театральный костюм должен был передать эстафетную палочку костюму кино. Сам же театр с рождением нового искусства был поставлен перед необходимостью более точно определить специфичность художественной выразительности каждого художественного компонента спектакля. Так кино, уточняя своеобразие своих костюмов, помогло уточнить особый характер образной выразительности костюму театра.

Костюмы современного кино по-своему сосредоточили и трансформировали в себе опыт развития театра, литературы, изобразительных искусств и самой кинематографии. Они включались в сферу действия общих эстетических закономерностей. В дальнейшем ходе изложения мы постоянно будем сталкиваться с тем, как они выявляют себя в самых различных аспектах функционирования экранного костюма. Некоторые из этих закономерностей приобретают особое значение применительно к костюму. Таково, например, соотношение житейской достоверности и художественной правдивости, правды бытовой и поэтической. Воспользуемся краткой, но справедливой формулировкой русского театрального деятеля С. Волконского: «Реальность археологического аргумента не может бороться с убедительностью поэтического ар-

гумента
хронологич
основой
Из п
образн
любой
в худо
эти зада
отношен

Заме
для нас
мыслит
вое сод
ственно

Стоп
красоты
искусст
в эстети
тогда, к
то есть
Знач

просто
ичный
ния —
касаетс
в живо
чайно
щих гла

¹ С.
² Кри
искусств
³ Л.
собр. соч

гумента»,¹ но уточним при этом, что тщательно соблюденная археологическая достоверность в известных случаях может стать основой для достижения художественной правды.

Из названной выше проблемы вытекает вопрос о соотношении образности и внеэстетической информации. Так, например, почти любой фильм решает известные просветительские задачи. Однако в художественном (а не научно-популярном, учебном) фильме эти задачи должны занимать место второстепенных, побочных по отношению к задачам художественным, образным.

Заметим еще, что элемент произведения искусства не станет для нас «поэтическим аргументом», если существует лишь как мыслительный знак, иносказание абстрактного понятия. Смысловое содержание присутствует как обязательный элемент художественного образа, но не исчерпывает его собой.

Стоит еще остановиться на соотношениях художественности и красоты. Несостоятельность теории, утверждающей, что задачей искусства является создание красивых вещей, давно разоблачена в эстетике и психологии.² «Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, то есть наслаждение», — писал по этому поводу Л. Н. Толстой.³

Значит, не только достоверная деталь бытовой обстановки, не просто выражение абстрактного понятия, не украшение, а органичный элемент образно-смысловой структуры кинопроизведения — вот чем должен быть костюм художественного фильма. Что касается практического претворения этих общих закономерностей в живом опыте творческой работы над костюмом, то оно чрезвычайно богато и разнообразно. О нем и пойдет речь в последующих главах.

¹ С. Волконский. Отклики театра. Пг., 1914, с. 12.

² Критика этой теории содержится в кн.: П. Выготский. Психология искусства. М., 1968, гл. III.

³ Л. Толстой. Письмо к Н. Н. Страхову 23 апреля 1876 г. — Полн. собр. соч., т. 62. М., 1953, с. 61.

ВРЕМЯ И МЕСТО

Если бы я мог выбирать из всего множества книг, которые выйдут через сто лет после моей смерти, угадайте, какую бы я себе выбрал? Не был бы это ни роман, ни исторический трактат... Я выбрал бы себе, дорогой друг, журнал мод, чтобы увидеть, как будут одеваться женщины через сто лет после моей смерти. И их одежда мне бы сказала больше о будущем человечества, чем все философы, министры, проповедники и ученые.

Анатоль Франс

К определению времени в кино костюм может иметь двойное отношение: он или сообщает о принятом постановщиком фильма способе обращения со временем, или указывает дату и дает характеристику историческому моменту действия.

Время на экране не подчинено законам времени реального. В отличие от него время фильма не непрерывно, обратимо, обладает способностью останавливаться, сжиматься, растягиваться... Оно условно. И экранный костюм может сообщить нам «правила игры», выбранные постановщиком законы условного обращения со временем. Так, в фильме «Случай с Польшинным» показаны артисты фронтовой бригады, в кузове грузовика едущие по фронтовой дороге. В чередующихся кадрах не меняются ни мизансцена, ни направление движения, но меняются костюмы — сначала нарядное легкое городское платье, потом появляются солдатские валенки, полушубки, ушанки. Костюм становится знаком условной концентрации времени, символом его движения — бригада уже давно в разъездах по фронтовым концертам, лето успело смениться осенью и зимой, артисты все глубже втягиваются во фронтовой быт, привыкают к нему. Для современного кино обычным приемом стало в произвольной последовательности соединять эпизоды, взятые из разных времен действия, группируя их в соответствии с ходом мысли героя фильма или автора.

Костюм помогает реализовать в зрительный образ и отделить от «настоящего времени фильма» воспоминания о прошлом (в фильме «А зори здесь тихие» воспоминания девушек об ушедшей мирной жизни обозначены на экране иными, чем в планах реального времени, костюмами героинь), попытки заглянуть в будущее... Костюм облегчает выход в план «ирреального» времени того, «что могло бы быть», например, свадебный наряд Вероники в предсмертных видениях Бориса («Летят журавли»).

И как указатель способа обращения со временем, и как знак даты действия костюм на экране может нести зрителю информацию и чисто смысловую, и эмоциональную, образную. Без помощи смысловой информации не обходится ни один фильм. Такая

информаци
экране.
Костю
щают зр
сят с ли
среди сам
рии мате
атра, к
ский фи
сообщени
и кино
ставляют
выми эле
ность и
Смыс
посылки
смыслов
приятне
фильм,
года. Но
вых год
каблука
Но эмон
теряно
образ пр
Вооб
в больш
из них.
формац
В да
на пер
мени. Р
лось б
которы
«дух э
Обр
худож
Время
нято
жуази
буржу
ным».
триум
сочета
зации.

информация позволяет нам понимать, когда и что происходит на экране.

Костюмы фильма, выполняя свою временную функцию, сообщают зрителям определенный объем новых сведений. За семьдесят с лишним лет существования кино уже сумело распространить среди самых широких слоев общества такой объем знаний по истории материальной культуры, какой не могли дать людям века театра, книгопечатания и изобразительного искусства. Исторический фильм «рассчитан не на проверку знаний зрителя, а на их сообщение ему, — замечал один из старейших художников театра и кино В. Козлинский, — пусть сами по себе эти знания не представляют самостоятельного интереса, но в совокупности с остальными элементами они должны обеспечить историческую достоверность и убедительность изображения человека и времени».¹

Смысловая информация о времени создает необходимые предпосылки для возникновения информации образной. Неточность смысловой информации способна затруднить эмоциональное восприятие фильма. Вспоминается, например, удачный в целом фильм, первый эпизод которого происходил в утро 22-июня 1941 года. Но кепки, футболки, платья, сшитые по моде начала сороковых годов, соседствовали на экране с капроновыми косынками и каблуками-шпильками. Потом гремели первые военные взрывы. Но эмоциональное ощущение начала войны для зрителя было потеряно — ведь сбитый с толку костюмами, он не успевал ощутить образ предвоенной жизни.

Вообще же различие двух видов информации условно. Речь в большинстве случаев может идти скорее о преобладании одного из них. Костюм, несущий какую-то эмоциональную образную информацию, всегда несет и элемент информации смысловой.

В дальнейшем наше внимание будет сосредоточено в основном на переданной с помощью костюма образной информации о времени. Костюм включается в систему разнообразных и порой, казалось бы, трудно сопоставимых по своей значимости признаков, которые и создают целостное ощущение времени, его образ «дух эпохи».

Обратимся к эскизам костюмов, выполненным выдающимся художником советского кино Е. Енеем для трилогии о Максиме. Время действия «Юности Максима» — 1908 год — было воспринято постановщиками фильма как эпоха торжества русской буржуазии. К. Марке заметил, что пошлость неизменно окрашивает буржуазное сознание там, где оно выступает «самоудовлетворенным». Эпоха, изображенная в фильме, была показана именно как триумф пошлости «самоудовлетворенного» российского буржуа, сочетающего азиатское бескультурье с ажиотажем европеизации.

¹ В. Козлинский. Костюм в фильме. — В кн.: «Мосфильм», вып. 2. М., 1961, с. 56.

Эпоха торжествующей пошлости породила вульгарный и претенциозный силуэт женского платья. Корсет уродливо выпячивал бюст и оттопыривал зад, придавая женской фигуре форму латинского «S». В такую S-образную шубу втиснуты обильные телеса изображенной художником дамы. Ее физиономию осеняют поля огромной шляпы. Шубу украшает невероятных размеров булавка с гигантским, видно, поддельным камнем. Дикареки претенциозные костюмы петербургских обывателей вместе с городскими улицами, застроенными доходными домами и чудовищными церквями в официальном «византийском» стиле, вместе с самодовольными вывесками, вместе с песенками, которые распевает в трактире пошляк и черносотенец конторщик Дымба, создавали в фильме целостный образ эпохи, когда в сложных условиях разгула реакции большевики продолжали революционную борьбу, привлекая к себе лучших представителей рабочего класса.

Если быть точным, костюм дамы на эскизе Енея соответствует не 1908, а скорее 1900 году. Однако вряд ли это плод незнания. Художник совершенно сознательно использовал в своем эскизе самый пошлый и неэстетичный за все начало XX века силуэт женского платья. Впрочем, для знатоков открывается возможность и другой интерпретации — обывательская Россия безнадежно отстает в своих попытках угнаться за европейской модой.

Художник, работающий с историческим материалом, постоянно находится в сфере влияния одновременно двух эпох — времени действия фильма и времени его постановки. Иногда это влияние становится даже тройственным — ко времени действия фильма и времени постановки прибавляется время создания литературного первоисточника, по которому ставится фильм.

В целом же в подходе к историческому материалу отчетливо прослеживаются две главные тенденции. Их называет Н. Зоркая в книге «Портреты»: искать в историческом материале «то, что сближает далекий век с современностью, или, наоборот, подчеркивать отличия».¹ Под одну из этих двух рубрик можно подверстать каждый из бесчисленных случаев использования экранного костюма для создания образа эпохи.

Художники, сближающие прошлое с настоящим, стараются тем самым разрушить стены отстраненности между нами и нашими предками, доказать извечную злободневность волнующих нас сегодня проблем. Таким художникам важно бывает и в далекой эпохе обнаружить знакомую систему жизненных связей, привычный строй отношений между людьми и отношений людей к вещам. «Но главное — определить для себя, что же искать в материале: «непохожее» или «похожее»? И то, и другое в избытке заключено в нем. Я ищу только «похожее», — заявлял убежденный сторонник метода «сближения» эпох Г. Козинцев.² Пусть платье,

¹ Н. Зоркая. Портреты. М., 1966, с. 109

² Г. Козинцев. Пространство трагедии. Л., 1973, с. 35.

в которое одеты герои фильма, было модно несколько столетий назад, но оно и тогда честно и верно служило человеку («Плащи, которые люди носят в дорогу, чтобы согреться, не промокнуть во время дождя. Сапоги для верховой езды...»¹ — записывает Козинцев в период работы над «Гамлетом») и так же точно отражало собой свойства человеческой натуры, обозначало социальные противоречия и конфликты. И не случайно художники, выбравшие метод «сближения», в своей работе над историческим костюмом стараются опереться на нечто, проходящее сквозь века, вызывающее устойчивые ассоциации с современной одеждой. «Не надо отгораживать зрителя от экрана реквизитом, гримом, всевозможными приметами времени, которые, казалось бы, точно соответствуют изображаемой эпохе. Как можно меньше этих преград, исторических, вещественных переборок. И как можно больше того, что роднит экран и зрителя, — писал М. Швейцер, работая над «Золотым теленком», и продолжал: — Когда стоит задача отбора вариантов костюмов, грима, натуры, декорации, которые сделаны в рамке одной и той же эпохи, меня привлекает вариант наименее историчный. Из двух фуражек эпохи прошлого выбор падает на ту, которая ближе нашему современнику».² А вот запись из рабочего дневника Козинцева, относящаяся к временам работы над «Гамлетом»: «Придворные костюмы — черные с белым, род вечерних платьев на приемах...» «Надо отыскать черты сходства между елизаветинским костюмом и современной женской модой... И костюм и парик Гамлета не должны заставлять думать о прошлом. Современная стрижка, куртка...»³ «Историческое», необычное для современного восприятия отбрасывается или сводится к минимуму. В том же «Гамлете» С. Вирсаладзе сознательно отказался от исторически достоверной усложненности, изощренности деталей, свойственной костюмам елизаветинской поры. В костюмах придворных Эльсинора он решил отталкиваться от черт исторического костюма, особенно убедительно и достоверно передающих образ этого забывшего о человечности мира — сухой геометризованный силуэт, жесткие металлические каркасы, искажающие естественные формы человеческого тела.

Художники, ориентирующиеся на «сближение» эпох, обычно чутки и внимательны к живой фактуре исторической реальности. Но нередко они отваживаются весьма решительно нарушать историческую достоверность костюма, чтобы заставить его активнее служить своей современной концепции материала. Так, в «Короле Лире» Г. Козинцев и С. Вирсаладзе передвинули силуэты костюмов на четыре столетия — с XI на XV век — во-первых, потому, что время действия шекспировских трагедий всегда достаточно

¹ Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Л., 1966, с. 287.

² М. Швейцер. Экранизация или интерпретация. — «Вечерний Ленинград», 1966, 5 октября.

³ Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир, с. 287, 302.

условно, а во-вторых, потому, что костюмы XV века в сознании современных людей более связаны с представлениями о средневековье, нежели костюмы загадочного и малоизвестного XI века.

Один из самых знаменитых «анахронизмов» послевоенного кино — костюм Мацека в фильме А. Вайды «Пепел и алмаз».

Хотя действие фильма происходит в 1945 году, на Мацеке джинсы, черная рубашка, куртка, темные очки... Его литературный прототип — Мацек из романа Е. Анджеевского одевался совсем по-другому: «молодой человек в летнем пальто и коричневой шляпе». В фильме Вайды описанный в романе костюм Мацека — шляпа, летнее пальто и широкие, по моде 1945 года, брюки стали одеждой его антипода — Щуки. Одна из ведущих тем этого фильма — «извечная тема человека, который в непонятном для него сплетении политических, общественных, психологических обстоятельств не может найти свое место в жизни общества».¹ Один из главных конфликтов — трагическое непонимание молодым человеком жизненной позиции представителя старшего поколения, носителя истины великих революционных традиций. Придав Мацеку и Щуке внешние черты современных выразителей столкнувшихся в фильме нравственных и общественных представлений, Вайда расширил рамки затронутых в фильме проблем, показал их не утраченную к середине 1950-х годов актуальность.

Все сказанное выше должно убедить нас в том, что сам по себе анахронизм в костюме отнюдь не наносит неперемый удар по художественному качеству фильма. Художник в принципе имеет право на любую историческую неточность, если только она служит выражению его достаточно убедительной концепции. Собственно историческую неточность в костюме мы воспринимаем как ошибку, погрешность обычно тогда, когда она не имеет достаточного образно-смыслового обоснования. И наоборот, любой, достаточно фантастический с точки зрения археологической достоверности костюм, может быть принят нами как художественно убедительный.

Не случайно, например, что, когда появились на экранах первые фильмы Пырьева, поставленные по произведениям Достоевского, критики начали наперебой уличать их в исторических неточностях костюма. Козлинский заметил, что в фильме «Идиот» Аглая Епанчина одета в опережающий эпоху туалет. Шкловский упрекнул Пырьева за костюм жениха Настеньки («Белые ночи»), обгоняющий время действия лет на пятнадцать и напоминающий о революционерах-демократах шестидесятых годов. Очевидно, что во всех этих случаях критиковались не столько исторические погрешности костюма как таковые, сколько проявившаяся в них упрощенная модернизаторская концепция творчества Достоевского.

Нарушать историческую достоверность костюма в кино часто вынуждают интересы смыслового восприятия фильма зрителями.

¹ Б. Михалец. Заметки о польском кино. М., 1964, с. 117.

Армия Карла XII была одета в синие мундиры («И перед синими рядами своих воинственных дружин...»). Русские — в зеленые. В черно-белом фильме синее и зеленое смотрелось бы одинаково серым. И потому в «Петре Первом» решено было отступить от исторической достоверности и одеть шведов в белое. Такое отступление помогло зрителям следить за ходом действия в батальных сценах.

Наконец, художник, «сближающий эпохи», вынужден модернизировать историческое платье, учитывая представления современного зрителя об эстетике костюма. Потому мы почти всегда можем определить по костюму не только время действия фильма, но и время его постановки.

Влияние современной моды на исторический костюм становится удивительно заметным при сравнении двух фильмов на материале одной исторической эпохи, поставленных в разное время или выполненных в разные годы экранизаций одного и того же произведения классической литературы.

Особенно внимательным к изменчивости зрительских представлений о красоте одежды приходится быть художнику, когда он работает над костюмами десяти-пятнадцатилетней давности. С одной стороны, тут как будто нужна максимальная достоверность — зритель может в точности не знать, как одевались, скажем, в XVII веке, зато прекрасно помнит, как сам он одевался несколько лет назад. Но с другой стороны, разве при демонстрации старого фильма вы не ловили себя на том, что «немодно» одетые и причесанные герои вызывают у вас иногда эмоции, отнюдь не предусмотренные постановщиком? В. Фаворский когда-то обращал особое внимание художников на страшную для их произведений силу воздействия на зрителя отошедшей моды. Фаворский вспоминал при этом бальзаковского персонажа — актера-комика. Того спрашивали, где он заказывает такие смешные шляпы, а актер отвечал: «Я их не заказываю, а сохраняю». Некоторые предприимчивые владельцы кинотеатров пробовали даже с выгодой для себя использовать эту особенность зрительского восприятия немодного платья — на специальных сеансах демонстрировались эпизоды старых мелодрам. Роковые страсти немодно одетых и причесанных героев вызывали неизменное веселье зрителей. Зрители смеялись над костюмами, еще не ставшими для них «историческими», а остающимися просто старомодными.

С течением времени «немодный» костюм превращается в «исторический». И тогда зритель порой прощает ему даже заведомую антиэстетичность, воспринимая ее как «стиль эпохи».

Художники, как правило, не отваживаются одевать в немодные одежды своих красивых, благородных, романтических героев, чтобы не вызвать по отношению к ним нежелательных эмоций зрителей. Историческая точность чаще соблюдается в костюмах героев, к которым у автора фильма существует проницательное отношение, отрицательных персонажей, которых не жаль показывать

безобразно и безвкусно одетыми, или персонажей, характеризующих среду действия.

Чаще всего художники, имея дело с «опасной» эпохой, стараются подобрать для фильма максимально лаконичные и нейтральные костюмы, возможные как в наше время, так и пятнадцать-двадцать лет назад, и дополняют эти костюмы какими-то деталями, аккумулирующими в себе главные черты эпохи, но и не препятствующими современному зрительскому восприятию.

В костюмах фильмов, авторы которых придерживаются «метода отдаления», внимание зрителей концентрируется на признаках несходства, нетождественности с современностью. Приемы «отдаления» оправдывают себя, когда они не самоцельны, а подчинены имеющим актуальную ценность идейно-художественным задачам, которые ставят перед собой авторы фильма.

Серьезной задаче было подчинено намеренное «отдаление» костюмов в фильме «Ленин в Польше». Постановщик фильма С. Юткевич так объясняет возникновение в фильме этого приема: «При самом первом моем знакомстве с запольской натурой меня смущала внешняя экзотика гуральских костюмов. Ведь для тех, кто не знает фольклора и быта Подгалья, костюмы горцев могут показаться излишне «пейзанскими» или нарочито декоративными, как бы предназначенными для фотоаппаратов туристов. Стараться их притушить — это значит пойти против правды, ибо так действительно одеваются и сегодня крестьяне этого района. Не обратить же внимание на это — можно в глазах миллионов зрителей погубить ленинские сцены, его встречи в горах. Ведь не дай бог, если появится в них оттенок опереточной неправдоподобности». С. Юткевич решился на смелый и весьма рискованный шаг: «Очевидно, надо было пойти по другому пути — не бояться и все так называемые цивилизные и городские костюмы приблизить к горским и даже намеренно стилизовать их, понимая под этим термином некоторую сознательную подчеркнутость силуэта и особенностей эпохи».

Талантливый польский художник Лех Захорский получил от режиссера весьма неожиданное для ленинского фильма задание: трактовать эскизы костюмов «так же, как он это делал бы в обычном «костюмном» фильме. Пусть даже возникнет тот несколько комический эффект, который мы воспринимаем с экрана, когда смотрим дореволюционные фильмы, в которых, как известно, прежде всего устаревают мужская и женская мода. Пусть даже наши рабочие депутаты-думцы будут чуть-чуть забавными в своих костюмах, может быть специально пошитых для первой заграничной поездки, в которых они чувствуют себя несколько непривычно и неловко...»¹ Стилизованные костюмы внесли в фильм легкий шутливый оттенок, который оказался в нем очень уместным, передавая особую теплоту, искренность и живую непосред-

¹ С. Юткевич. Разгадка поэзией. М., 1968, с. 81.

ственность ленинского восприятия людей и всего окружающего мира.

Метод «отдаления» ставит специфические задачи не только перед художниками, но и перед актерами. Ощущение достоверности в немалой степени зависит от умения «исторично» носить костюм. Хотя бывают случаи, когда выражению идейно-эстетической задачи фильма служит как раз сочетание историчности костюма с «антиисторичностью» поведения персонажей.

Костюмы, интерьеры, пейзажи фильма Ф. Дзефирелли «Ромео и Джульетта» — стилизованы под живопись мастеров итальянского Ренессанса. Однако ожившие персонажи великих полотен ведут себя, как лондонские подростки наших дней. Их поведение, характеристика движений — все вызывает к современной молодежи. И в таком весьма смелом сочетании вечно живая шекспировская поэзия обретает еще одну современную форму бытия.

Нам кажется, что последние десятилетия существования кинематографа достаточно убедительно подтвердили справедливость слов известного венгерского теоретика кино Б. Балаша, сказанных им еще в 1926 году: «Фильм, обладающий собственным стилем, вовсе не будет исторически воспроизводить зрелище эпохи. Напротив, он будет давать наше отношение к изображаемому стилю. Готики и барокко самих по себе не существуют. Готика для нас другая, чем для наших предков».¹ И потому представляются эстетически бесплодными, а реально недостижимыми намерения художников самоцельно реставрировать стиль минувшей эпохи (стиль кого-нибудь из художников прошлого) или просто тщательно и честно воспроизводить на экране весь вещный исторический антураж, реконструировать облик минувшего.

Тщательный реставрационный метод не создает у зрителя атмосферы доверия к исторической достоверности костюмов. Человеку и даже коллективу невозможно обнять все и учесть все мелочи ушедшей от нас жизни. А неизбежные отступления от исторической достоверности, обусловленные практическими условиями работы над фильмом или особенностями восприятия современного зрителя, в таких случаях попадают как бы под увеличительное стекло — малейшая неточность ощущается как грубая погрешность. Больше того, самые достоверные исторические детали облика персонажей начинают порой восприниматься как фальшиво модернизированные. Отобранные по признаку одной лишь достоверности, а не полноты выражения эпохи, они могут и не давать в ясных для нас формах ее образа.

В мелочах тонет единое эмоциональное ощущение эпохи, своеобразие характеров героев. Не свободны от названных недостатков временами костюмы фильма «Война и мир» С. Бондарчука. Не случайно, нам кажется, самые волнующие сцены этого фильма происходят там, где люди в силу обстоятельств вынуждены

¹ «Кино». Л., 1926, № 25.

одеваться проще и строже, где на первый план выступают конкретные и понятные функции платья. Это эпизоды в суровом доме старика Болконского, батальные сцены. Там причудливость исторического костюма не отделяет нас от вечного общечеловеческого содержания происходящих на экране событий.

Метод «отдаления» господствует в коммерческой кинопродукции, только здесь он определенным образом преломляется в соответствии с особыми задачами индустрии развлечений. Исторический костюм выступает в этих фильмах как одно из средств «отвлечения». Он помогает зрителям перенестись на время сеанса в мир идеализированного прошлого, в воображаемую жизнь, не похожую на их собственную. Небывало возросшее в современной капиталистической кинопродукции число исторических суперколоссов, авантюрных исторических фильмов, мюзиклов, идеализирующих далекие годы, — очевидное свидетельство неблагополучия в современном потребительском обществе. В прошлом современный человек надеется найти то, чего он лишен в действительности.¹ Коммерческое кино превращает историю в продукт продажи. К материальной культуре прошлого прилагаются виезстетические мерилы. Достоинства исторического антуража измеряются его номенклатурным разнообразием и высокими товарными качествами. Не случайно путь исторического боевика к экрану сопровождается разнообразными цифровыми сведениями о количестве и стоимости. (Так, еще не увидев «Клеопатру» на экране, зритель знал, что в этом фильме Элизабет Тейлор продемонстрирует 65 туалетов, 25 коле, 95 пар обуви, 30 колец и 30 париков.)

В былые годы наши киножурналы любили потешать зрителей описаниями американского «Дубровского» в черкеске и папахе или русской княжны образца 1917 года в сарафане и кокошнике. Постановщики современных исторических боевиков вынуждены учитывать, с одной стороны, возросший уровень культуры зрителей, а с другой — характерную для современности тягу к документальности, подлинности. Поэтому археологическая достоверность костюма в современном историческом боевике соблюдается обычно с большой тщательностью. Другое дело, что эта поверхностная достоверность легко уживается с самыми серьезными искажениями исторической правды. Костюмы современного исторического боевика учитывают повышенный спрос современного зрителя на всякого рода «информацию». Это не значит, однако, что костюмы способствуют подлинному пониманию эпохи, получе-

¹ Примечательна функция костюма в непритязательной и легкомысленной на первый взгляд французской комедии «Замороженный». В силу обстоятельств современные французы вынуждены одеться в платья начала века. Но с какой увлеченностью играют они в своих предков! Как радостно пользуются возможностью уйти от забот сегодняшнего дня в мир прошлого! Ощущение очевидного неблагополучия современной жизни проглядывает за той подозрительной готовностью, с какой сегодняшние парижане перевоплощаются в своих дедушек и бабушек.

нию глубоких и обобщенных знаний о ней. Они сами по себе представляют копилку курьезов, демонстрируют разрозненные мелочи, способные удивить и возбудить любопытство.

Однако возникает нечто вроде противоречия между требованием «достоверности» и объективной неспособностью массы зрителей коммерческих боевиков воспринимать «красоту» в формах, не соответствующих требованиям современной моды. Когда-то, в детские годы кино, задача разрешалась просто — «звезда» появлялась среди исторического интерьера по-современному одетой и причесанной. Ильф и Петров в «Одноэтажной Америке» отметили более тонкий способ разрешения этого противоречия: «Что бы ни играла голливудская актриса — возлюбленную крестоносца, невесту гугенота или современную американскую девушку, — она всегда причесана самым модным образом. Горизонтальный перманент одинаково лежит и на средневековой голове, и на гугенотской». В наше время нередко приходится просто поражаться, с какой профессиональной ловкостью художники совмещают в облике актера задачу достоверности и модности. Совмещение «отдаленности» с модностью облегчает массовому зрителю путь к постижению доступной ему эстетической ценности.¹

Практически же, и в большом кино, и в развлекательной исторической кинопродукции, оба метода работы сосуществуют. Художники расчетливо подчеркивают в костюмах персонажей фильма то сходство с современной одеждой, то — отличие от нее. Так поступали художники фильма «Дядя Ваня». Работая над костюмами к этому фильму, они, несомненно, применяли метод «сближения». Но в костюмах одного персонажа драмы — Елены Андреевны — заметно, наоборот, желание подчеркнуть как раз исторические, отдаляющие детали. Конечно, в модных туалетах столичной дамы временное своеобразие проявляется отчетливее, чем в затрапезных платьях обитателей захудалой усадьбы. Но здесь дело еще и в особых драматургических функциях образа Елены Андреевны.

А. Михалков-Кончаловский попытался тесно связать события в усадьбе Серебрякова с жизнью России девяностых годов прошлого века. У Войницкого, Астрова, Соли, Серебрякова связь с эпохой нравственная, интеллектуальная, эмоциональная. Образ Елены Андреевны выполняет в фильме иную функцию. К. Рудницкий отмечал, что «натура Елены Андреевны уложена Чеховым в рамки эстетического, а не этического регламента».² Это явление красоты, филигранно утонченной, «дорогостоящей», изломанной, отстраненной и, главное, трагически несовместимой с мучительной прозой

¹ Те же принципы применяются в работе над костюмами коммерческих фильмов, где средством «отвлечения» служит местная экзотика. Примером может быть демонстрировавшийся на наших экранах итальянский фильм «Женщины Востока».

² «Искусство кино», 1971, № 12, с. 52.

деревенской жизни. Со своей эпохой Елена Андреевна связана именно по законам «эстетического регламента». Вот откуда намеренная «историчность» ее облика на фоне прочих участников драмы.

Короче говоря, образ времени фильма почти всегда в той или иной мере условен и складывается, как правило, из множества элементов, в разной степени приближенных или удаленных относительно изображаемой эпохи.

Здесь мы рискуем повторить уже упомянутую нами довольно банальную истину: правдивость в исторических костюмах следует понимать не столько как историческую достоверность, сколько как верность высшей художественной правде, верность заявленной в фильме убедительной образной концепции времени. В этом смысле требование исторической правдивости предъявляется к костюмам фильма даже тогда, когда они представляют эпоху, которая вообще не может иметь никакой «исторической достоверности». Речь идет о костюмах фильмов, действие которых происходит «когда-то в одной стране». Тем не менее костюмы таких фильмов тоже нуждаются в конкретных признаках, которые соответствовали бы духу изображенных событий, характерам героев и образу их жизни.

Так, например, в фильме «Три толстяка» социально-историческое содержание событий, происходящих в сказочной повести Ю. Олеши, подсказало художникам «эпоху» фильма и заставило их в работе над костюмами отталкиваться от европейской моды примерно второй четверти прошлого века.

Особо остановимся на костюмах будущего.

Интерес современного мирового кино к проблемам будущего несомненен. Причем фантастическая тема сегодня — это прежде всего тема социального прогноза. Крупным мастерам кино уже удалось включить тему будущего в орбиту серьезного киноискусства.

В советском кино фантастике долго не везло. И любопытно, что именно костюм становился часто средоточием претензий, которые предъявляли авторам фильма зрители. На обсуждении фильма «Туманность Андромеды» в Ленинградском Доме кино, например, буквально каждый выступавший выражал свое недовольство костюмами. А ведь над костюмами работали опытные и талантливые художники-модельеры.

Очевидно, это активное нежелание зрителей удовлетвориться работой художников в наших фантастических фильмах имеет достаточно серьезные основания.

По представлениям западных художников, перспективы человечества мрачны — в обществе будущего все пороки современного капиталистического общества обостряются до предела, обнажаются все нелепости и противоречия. Следовательно, задача художников определена и ясна — подмечать и доводить до крайности, до абсурда черты окружающей действительности. Наши кинематогра-

фисты в своих фильмах о будущем обычно пытаются дать образ совершенного коммунистического общества и его людей, прекрасных телом, душой и одеждой. Одна из причин их неудач кроется в почти непреодолимой для искусства экрана трудности конкретного воплощения высочайшего эстетического совершенства. Просто «хорошее», просто «красивое» уже не удовлетворяет зрителя такого фильма, поскольку он настраивается увидеть на экране красоту несравненно более высокую, чем та, что окружает его в повседневной действительности. И если литература еще может создать у читателя хотя бы иллюзию соприкосновения с высоким эстетическим совершенством, просто назвав его прекрасным и не уточняя воплощенных черт этого прекрасного, то кино не способно на такую уловку — прекрасное должно быть обозреваемо и убедительно.

Костюм наших фантастических фильмов невольно становится объектом уже в который раз не оправдавшихся надежд зрителя увидеть совершенство, воплощенное в простые и доступные формы повседневной жизни. Так произошло и с фильмом «Туманность Андромеды». Логически кажется вполне оправданным, что художники этого фильма в костюмах людей коммунистического будущего отталкивались от конкретных представлений наших современников о красивом платье. Герои фильма носят как бы улучшенные варианты современного модного костюма спортивного типа. Но костюмы не удалась. И дело не только в том, что художники допустили здесь отдельные погрешности против хорошего вкуса, а как раз в том, что потребительский характер красоты костюмов, на уровне модного журнала, заземлял героев фильма и казался неприемлемым для зрителей, заранее настроившихся на «прекрасное». А ведь в том, что художники фильма не сумели довести красивое в бытовом смысле до уровня совершенного, мы даже не вправе их упрекать.

«Солярис» — первая серьезная удача советского фантастического фильма. Эмоционально выразительны и эстетически убедительны в нем также и костюмы. Но А. Тарковский не затрагивает ту тему советской фантастики, о которой шла речь выше. Его фильм посвящен психологическим прогнозам будущего, возможностям новых морально-этических конфликтов, грозящих возникнуть в процессе познания мира. Одну из нравственных задач фильма можно определить как состояние постоянной готовности к непредвиденным проблемам, которые могут настичь человечество внезапно и неожиданно. Героями «Соляриса» оказались люди с социально-нравственным сознанием и обликом наших современников. Художникам фильма не понадобилось доводить направление развития современной одежды ни до абсурда, ни до совершенства. Костюмы «Соляриса» почти повторяют современное повседневное платье, рабочую одежду научных лабораторий (речь в фильме и идет о персонажах с психологией людей сегодняшнего дня). Этим костюмам придан самый легкий налет остроты

(ведь действие фильма все-таки происходит в будущем).¹ Создатели фильма постарались самому невероятному, фантазмагорическому явлению придать черты натуралистически ощущаемой реальности. И потому внимание художника в «Солярисе» сосредоточилось на том, чтобы подчеркнуть обыденную достоверность и самую прозаическую утилитарность этих чуть-чуть необычных костюмов. Уже знакомый нам метод сближения оказался уместным и в фильме о будущем.

Пусть сказанное выше не воспринимается как утверждение тщетности любых попыток воплощения оптимистических представлений о будущем. Безусловно, такие возможности есть, и в поисках они откроются нашим художникам.

Костюм соотносит действие фильма не только с исторической, но и с местной средой — информирует не только о том, когда, но и где совершается изображенное в фильме событие.

Как признак местной среды костюм может давать зрителю чисто смысловую информацию — например, сомбреро сообщают, что перед нами Латинская Америка. «Местный» костюм в кино успешно исполняет свою просветительскую задачу — если сейчас самые широкие массы населения в разных странах знают, как одеваются в отдаленных от них уголках земного шара, то в этом немалая заслуга костюмов экрана. Но опять-таки, главным объектом нашего внимания в этой главе станет эмоциональная, эстетическая информация о местной среде фильма.

Мы снова столкнемся здесь с методами «сближения» и «отдаления». В одних фильмах художники в своей работе над «местным» костюмом опираются на общепонятное, знакомое зрителям в любой части света и стараются заглушить черты необычного, удивляющего, «музейного». В других фильмах, напротив, — упиваются ни с чем не сравнимым своеобразием местного костюма, его «непохожестью», самобытностью.

На «сближении» строит, например, свою работу над костюмом художник фильма «Первый учитель». Своеобразный, экзотический для европейского зрителя материал — Киргизия. Однако сама по себе этнографическая конкретность вряд ли увлекала поставившего фильм русского режиссера А. Кончаловского. Для него Киргизия оказалась скорее одним из возможных вариантов места действия, где интересующие его процессы общественной жизни проходили в особо острой форме. И потому местная специфика костюма сглажена. Художник и режиссер испытывают почти страх

¹ Заметим, что ostrанение касается в первую очередь женских костюмов «Соляриса». И это обстоятельство оправдано в фильме драматургически. Ведь именно женские образы составляют фантастический, ирреальный план фильма — вместо Хари действует ее фантастический «двойник», Мать существует только в воспоминаниях сына.

перед всевозможными внешними приметами ориенталистики. Костюмы героев «Первого учителя» зрители воспринимают прежде всего как психологические или социальные приметы и только потом — как национальные.

Фильм «Каменный крест» близок «Первому учителю» своим жестоким, неприкрашенным реализмом, однако принцип подхода к костюму здесь иной. Национальное своеобразие местного костюма становится в этом фильме могучим источником эмоционального воздействия. Гуцульский костюм ярок и самобытен. Он толкает художника на создание многокрасочной этнографической поэмы. Но в «Каменном кресте» для одежды горцев взяты другие краски: грубые домотканые грязно-белые портки и рубахи — унижающая и уродующая нищета на фоне дивно богатой природы, ассоциации с саванами, с образом смерти — ненавязчивая символика гибели вековых общинных устоев. Правда, в этом фильме привычные символические роли цветов меняются: «покойники» — в черном, те, кто провожает их «в последний путь», — в белом.

Точное использование костюма помогает создать сильнейший эпизод «Каменного креста».

Идет к концу грустный праздник проводов семьи старого крестьянина украинца на чужбину — в Канаду. Уныло толпятся перед хатой отъезжающих одиосельчане в белых рубахах. И вот на пороге хаты появляется уезжающая семья — на всех темное, неузнаваемо изменившее их, чужое, неудобное, «стыдное» городское платье. Разница в костюмах рождает трагическое ощущение пропасти, которая отделила будущих канадцев от родной общины, от родной, политей потом и кровью земли. Ни городские, ни деревенские, ни баре, ни мужики. Уже не гуцулы, но еще и не американцы. Нищие. Никакие. Будто и вправду уже мертвые. И не случайно слова заупокойной молитвы провожают удаляющиеся за горизонт непривычно темные фигуры бывших гуцулов.

Стоит заметить, что метод «отличия» и «отдаления» применительно к местному своеобразию костюма по реальным художественным результатам и по своим потенциальным возможностям представляется нам более действенным, чем тот же метод в применении к историческому материалу. Историческое «отдаление» обычно имеет привкус ретроспективизма. В то же время своеобразие, «отличия» местных черт помогают обнажить перед зрителем какой-то новый для него пласт современной жизни. «Местная» функция костюма очень тесно переплетается с функцией социальной. В современных условиях, когда социальные признаки часто проявляются в костюме несотчетливо, непросто, именно местные особенности обнаруживают себя более заметно. Это замечает, например, социолог Е. Амбарцумов: «По экономическому положению и облику средний рабочий автомобильных заводов Форда гораздо ближе к служащему крупного банка (причем близость эта все нарастает), чем, скажем, к кровельщику, ремонтирующему

крыши фермерских домов, где-нибудь в штате Айова».¹ Отмеченное обстоятельство ни в коей мере не свидетельствует о каком-либо притуплении социальных противоречий в современном капиталистическом обществе, а лишь о том, что эти противоречия заявляют о себе более сложно и опосредованно, чем в былые годы, что внешние формы непрямо говорят о своем социальном содержании. (Ниже мы попытаемся осветить эту тему подробнее.)

Относительное преобладание местных признаков над привычными социальными можно наблюдать и в советской действительности. Столичный журналист из фильма С. Герасимова, по крайней мере своим внешним обликом, оказывается ближе к молодым московским рабочим, скажем, из фильма «Мне двадцать лет», нежели к своим коллегам из маленького уральского городка.

Близость «местной» и социальной функции костюма обнаружится еще отчетливее, если считать местным своеобразием не одно только отражение в костюмах специфичности какого-нибудь экзотического уголка с ярко выраженными этнографическими особенностями. Таких уголков становится все меньше. Мы понимаем местное своеобразие костюма, как всякое отражение костюмом специфики любой местной среды, какова бы она ни была: страна, национальная республика, город, поселок, городской район или даже завод, учреждение, двор большого дома. В разных уголках земного шара, даже там, где уже очень давно утвердилось господство унифицированной моды, все-таки существуют свои местные особенности костюма, по-своему отражающие историю, экономику, природные условия, географическое положение, а также социальный, культурный, этнический состав населения. Могут складываться какие-то местные моды, местная манера одеваться, что отмечали, например, в своих записях художники Г. Мясников и М. Богданов, побывавшие в период работы над фильмом «Первый эшелон» на целинных землях: «Костюм целинников отличается своими специфическими особенностями. Например, для костюма девушек характерны спортивные брюки, поверх которых они надевают юбки. Юноши носят спортивные или кожаные куртки, сапоги гармошкой, кепки, называемые здесь «гривенниками», и соломенные шляпы».²

И. Зоркая отмечает специфику местной среды в фильме «А если это любовь?» — заводской поселок, выросший на месте затерянной в лесах деревушки. Местные условия оказываются очень существенными для развития трагедии: «Кузьмичино держится стойко, хотя все сделано, чтобы на его месте удобно жил город». Отмеченное Зоркой своеобразие местной среды проявляет себя и в костюмах. Платки, по-деревенски неуклюже сшитые платья, перьяшли-

¹ Е. Амбарцумов. Современный рабочий класс — что это? — «Иностранная литература», 1967, № 10, с. 217.

² М. Богданов, Г. Мясников. Жизнь и ее воспроизведение художником фильма. — В кн.: «Мосфильм», вып. 1. М., 1959, с. 167—168.

вые длинные юбки «местных», кузьмихинских, перемешиваются с современной модной городской одеждой приезжих, квалифицированных рабочих, заводской интеллигенции. Наряды первых вызывающе безвкусны (мать навязывает свои кузьмихинские вкусы и дочери, украшая ее новое платье какими-то чудовищными бантами), облик вторых отчужденно бесстрастен. Костюмы намекают на то, что две группы кузьмихинского населения существуют пока изолированно, по мере возможности не соприкасаясь друг с другом.

Конечно, сегодня житель, скажем, сибирского города может быть одет в болгарский свитер, польские джинсы и английские туфли. В современных условиях это естественно и никого не удивляет. И все-таки чуткий художник не обманывается чертами единого «современного стиля». За его унифицированностью он различает своеобразные признаки конкретной среды.

Восприятие местной специфики костюма в весьма сильной степени зависит от готовности к такому восприятию зрителей.

Иногда обилие местных признаков в костюме способно даже вызвать совсем не предусмотренную автором реакцию, особенно у зрителей с невысоким культурным уровнем. Действительно, неуместные смешки, возгласы типа: «Смотри-ка, мужик в юбке» — еще доставляют нам немало неприятностей при демонстрации зарубежных, особенно азиатских фильмов. Но даже самый опытный зритель, если он плохо знает специфику местных условий, не в состоянии воспринять весь объем информации, заложенный в костюм авторами фильма. Многие ли возьмут на себя смелость утверждать, что им до конца ясен язык костюмов, например японского кино? Да только ли японского? Ведь какой-то порог усвоения информации костюма несомненно возникает при демонстрации любого фильма, поставленного в чужой стране.

Но волнующий художественный эффект возникает всякий раз, когда эстетическое и человеческое содержание кинопроизведения, поставленного в какой-нибудь экзотической для нас стране, преодолевает барьер непривычности. Так не раз бывало в лучших японских и индийских фильмах. Мы узнавали свои мысли, свои волнения у людей, одетых в такие странные для нас костюмы. Тогда все эти сари, кимоно и т. п., острая для нас облик героев экранного мира, создавая нам дополнительную преграду к его постижению, тем самым делали радостнее для нас самый процесс этого постижения.

Особые вопросы ставит перед художником по костюму работа в фильмах, действие которых происходит в условной среде, лишенной отчетливых признаков реального географического места, в каком-нибудь «некотором царстве». Речь пойдет, прежде всего, о фильмах-сказках, памфлетах и т. п. Нам кажется, что удача достигается художниками этих фильмов тогда, когда их костюмы, пусть самые условные и фантастические, все-таки обладают конкретными признаками среды. Иными словами, когда фантастиче-

ские наряды «некоторого царства» предполагают историю этого царства, соответствуют принятому в этой стране образу жизни, когда они отмечены чертами единой, господствующей в этой стране моды, когда они своими особенностями отличаются от одежды соседних «тридесятих государств».

«Конкретность» сказочной реальности, как нам кажется, выдерживают художники по костюмам в румынском фильме Попеску Гопо «Белый мавр» («Если бы я был белым арапом»). Мир этого сказочного фильма насквозь условен, но условность его логична и понятна. Мы можем отличить костюм народный, опирающийся на национальный румынский, от «придворного», даже определить преобладание между ними, установить господствующее направление придворной моды — расширенные плечи, украшения в виде цветных шариков. В своих блужданиях «белый мавр» сталкивается с представителями сказочных «народностей». И каждого из них отличает своя специфика костюма.

Впрочем, и в строго реалистичных фильмах художник по костюму обычно сочетает задачи отражения реально существующей и создания некоей условной местной среды.

Фильм японского режиссера Акира Куросавы «Идиот» один из немногих в истории кинематографии случаев удачного перенесения действия классического литературного произведения в иную временную и географическую среду. При этом новая среда фильма оказалась чрезвычайно органичной изображенным в романе событиям и характерам. Зрителей вовсе не коробит то, что «князь Мышкин» одет в потрепанный современный костюм, что отблески сжигающего денюги пламени отражаются на американской кожаной куртке «Рогожина» — Тосиро Мифунэ. На реальную конкретность послевоенной Японии с большим чувством такта и меры наложен ретроспективный образ Петербурга Достоевского, а точнее — японских представлений об этом Петербурге. Как осуществляется этот принцип в костюмах? На Таэко (Настасье Филипповне) одежда, вполне соответствующая послевоенной моде, но все-таки ее костюм — маленькая шляпка, туго перетянутая талия, сильно расширенная юбка — чем-то напоминает «Незнакомку» Крамского, линии моды шестидесятых годов прошлого века. Спортивный джемпер японской Аглаи тоже, пусть несколько наивно, стилизован под русскую косоворотку. Так рождается образ остранинной условной местной среды фильма, который является одновременно произведением о послевоенной Японии и остается экранизацией романа русского писателя прошлого века.

Пожалуй, справедливо будет сказать, что работа над «местным» костюмом с каждым годом становится все более трудной для художника — требует все большей внимательности, чуткости, проникновения в суть вещей. Но особенно требуются сейчас эти качества от художника, стремящегося передать через костюм киногероя признаки социальной среды.

Костюм
существо
стюм вы
ного ко
циальны
живут, д
вания из
Стар
жений
костюма
совой п
альных
обществе
новилос
волюци
Костюм
чий, со
стая од
обрекан
трасте
угнетат
шителя
Кос
новени
ства. В
пользо
проявл
лобеко
тало г
мость)
ственн
ряла в
ность с
Кла
пертро
извест
Гоголе
купле
шинел
самой

БАРХАТ И ЛОХМОТЬЯ

Видите этот камзол? Попробуйте сказать, что не видите, и что я не прирожденный дворянин.

Шекспир. «Зимняя сказка»

Костюм на экране отражает характер социальных отношений, существующих в определенную эпоху между людьми. Через костюм выражает себя социальная позиция художника. Язык экранного костюма помогает авторам фильма в соответствии с их социальными идеалами создать образ общества, в котором они живут, донести до зрителей результаты художественного исследования жизни этого общества.

Старшие искусства — литература, живопись, театр на протяжении веков активно использовали выразительные возможности костюма в его социальной функции. Костюм информировал о классовой принадлежности изображенного героя и попутно — о социальных симпатиях и антипатиях художника. Внешней формой общественных столкновений, как в жизни, так и в искусстве, становилось столкновение двух групп по-разному одетых людей («Революция — распря между шелком и сукном», — писал Бальзак.) Костюмы помогали прояснять существо общественных противоречий, содержание социального конфликта. Сколько раз бедная простая одежда говорила свое обличительное слово в адрес общества, обрекающего своих членов на нищету, заявляла об извечном контрасте между бедностью тех, кто трудится, и пресыщенностью угнетателей, мотивировала право бедно одетых людей быть вершителями идей социальной справедливости.

Костюм нередко становился для художника средством проникновения в сокровенные глубины социальной организации общества. В классических произведениях литературы неоднократно использовалась тема платья как символа отчуждения. Через платье проявляли свою власть враждебные силы, некогда вызванные человеком к жизни, но больше ему не подвластные. Платье приобретало господство над своим хозяином. Платье (точнее, его стоимость) прикрепляло человека к определенной ступеньке общественной лестницы. Истинная ценность человеческой личности теряла в глазах окружающих всякое значение. Ее подменяла ценность одежды, создававшей некую вторую ложную сущность.

Классический пример использования темы приобретшего гипертрофированную значимость платья — «Шинель» Гоголя. Как известно, в основу фабулы «Шинели» была положена услышанная Гоголем история о чиновнике, потерявшем с большим трудом купленное ружье. Не случайно ружье в повести было заменено шинелью. Это была не только замена «предмета роскоши вещью самой насущной необходимости», как замечает Е. Добин в книге

«Герой, сюжет, деталь», но и введение новой темы — отчуждения от человека «внешней оболочки», по которой в несправедливо устроенном обществе определяется ценность личности.

Молодое искусство кино, используя возможности социальной выразительности костюма, впитывало в себя опыт старших искусств. Так, тема власти платья над человеком стала стержнем сюжетов многих оригинальных произведений кино.

На Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году среди двенадцати лучших фильмов мира был назван поставленный в 1924 году фильм немецкого режиссера Мурнау «Последний человек».

В фешенебельном берлинском отеле работает почтенный швейцар. К старости он стал слаб, нерасторопен и уже не справляется со своими обязанностями. Старика решили перевести на должность смотрителя уборной, повергнув его в отчаяние тем, что с переходом на новое место он должен лишиться своей роскошной, шитой галунами ливреи. Бывший швейцар ночью проникает в отель и крадет ливрею. Содержание «Последнего человека» перекликается с «Шинелью» — лишаясь платья, маленький человек лишается смысла жизни и теряет место в обществе. Но в фильме Мурнау звучат и другие темы, порожденные условиями жизни побежденной Германии: с одной стороны — предельная степень унижения человека обществом, когда ливрея становится символом человеческого достоинства, с другой — чисто германское преклонение перед любым «мундиром», будь он даже швейцарской ливреей. (Любопытно, что страдания старого швейцара оказались непонятными американскому зрителю — ведь в фильме сообщалось, что, став смотрителем уборной, старик увеличит свой заработок.)

Пример из более близких времен. В фильме М. Ромма «Мечта» действует пан Коморовский — облаченный в элегантнейший, наиподнейший костюм, блистательный завсегдатай лучших ресторанов, и при всем этом — нищий. Костюм — единственное богатство Коморовского, с помощью которого он пытается поймать богатую невесту. Пан Коморовский в фильме Ромма, при всей бытовой достоверности этого образа, — фигура символическая, олицетворение обманчивого блеска панской Польши, скрывающего ее политическую, экономическую и моральную несостоятельность. Не случайно сценарий построен так, что Коморовский вступает во взаимоотношения почти со всеми персонажами фильма. Все они подвергаются действию сил отчуждения, заключенных в дорогом элегантном костюме. Роза Скороход, Лазарь, Ганка, все обитатели «Мечты» верят в богатство Коморовского. Ванда надеется на счастье с ним. Верят в костюм, надеются на «ничто».

Особого разговора заслуживают киносюжеты, построенные на переодевании (приеме, основательно разработанном литературой), — герой появляется в чужом костюме. Переодевание обычно ставит человека в новые, непривычные для него отношения с другими людьми. Много раз сюжеты, построенные на переодевании,

в которых костюм переносил героя в иную социальную среду, предоставляли мастерам кино богатые возможности для исследования жизни общества, позволяли утверждать высокогуманную мысль о человеческом равенстве, о самостоятельной ценности человека, независимо от ценности его одежды, опровергать общественное устройство, при котором платье приковывает хозяина к определенной ступени общественной иерархии.

На социальном переодевании построены, например, сюжеты нескольких комедий Чарли Чаплина. «Граф» (1916) — подмастерье портного, надевший костюм графа, приходит на бал. «Застигнутый в кабаре» — кельнер выдает себя за аристократа. «Бегство на автомобиле» (1915) — за графа пытается выдать себя бродяга. И самый известный — «Пилигрим» (1923) — бродяга одевается в костюм проповедника. Чаплинская грусть заставляла усомниться в магическом воздействии костюма на людей — как ни оденется маленький человек, он все равно остается чужим среди хозяев жизни. Обман неизбежно разоблачается, иллюзии разбиваются в прах. Вот Чарли («Праздничный класс», 1921), видя трогательное единение плохо и хорошо одетых людей, уже совсем готов поверить в чудесное преображение мира, но оказывается — он просто случайно попал на костюмированный бал в богатом доме.

Но нетрудно заметить, что за последние десятилетия прием «социального переодевания» (костюм переносит героя в иную социальную среду) в значительной степени утратил свою обличительную силу и превратился в достояние развлекательного кино (Шекспир и Гюго делали «социальное переодевание» сюжетным стержнем трагедий). К тому же используется «социальное переодевание» почти исключительно в фильмах о прошлом. Кинематографисты не отказались вовсе от заманчивой возможности перенесения героя в чужую среду. Только пропуском в эту среду служит уже не платье. Нищего кельнера вводит в круг боннских воротил случайная путаница фамилий («Капитан из Кельна»). Дорогой автомобиль открывает рабочему путь в «общество» («Прекрасная американка»).¹ Сходная ситуация существует и в другой французской комедии «Разиня». За девальвацией драматургического приема на этот раз обнаруживается изменение социальной сущности. На примере своего рода кризиса «социального переодевания» мы сталкиваемся с важным для нас явлением. Это реально существующая в жизни тенденция к смещению традиционных социальных признаков костюма.

Действительно, в первые послевоенные годы мы еще безошибочно определяли по костюму социальную принадлежность

¹ Автомобиль, пожалуй, готов занять в сюжетосложении место, прежде отводившееся костюму. Не случайно автоконструктор Ю. Долматовский называет автомобиль в современном обществе «символом деловитости владельца, его положения в обществе... и неким парадным костюмом» (Ю. Долматовский. Член семьи автомобиль. — «Литературная газета», 1968, 6 марта).

киноперсонажа. Сейчас это становится все труднее. Люди стали одеваться «одинаково». Больше того, признаки, по которым мы прежде классифицировали героя, все чаще подводят. В зарубежных фильмах дети богатых родителей носят вытянутые свитера, а элегантность и добротность одежды стала скорее достоянием продавщиц и клерков, пролагающих себе «путь в высшее общество». Увидеть рабочего в хорошо сшитом костюме на современном экране далеко не редкость. Прежде, видя на экране бедно одетого человека, мы почти наверняка определяли главную причину его конфликта с обществом — нищета, безденежье. В сегодняшнем кино конфликт героя и общества редко укладывается в эту простую формулу.

Социальная унификация, интеграция социальных отличий костюма — процесс очень давний. Медленно отживали сословные различия в одежде (платье из шелка имели право носить только дворяне). В эпоху развитого капитализма сословные различия в костюме заменяются различиями, основанными на материальном неравенстве (платье богатое и бедное). Процесс социальной унификации и интеграции костюма ускорился после первой мировой войны, а после второй мировой войны темп его стал особенно бурным. Демократизация общественной жизни, рост материального благополучия и культуры, развитие машинного производства и средств связи — вот общие причины унификации костюма. Однако в странах с разными социальными системами за внешне сходными формами унификации обнаруживается разное содержание.

В условиях, ведущих к социальной интеграции костюма, человек как будто может через свое платье выявлять себя непосредственно, вне зависимости от норм и (в известных пределах) от материальных возможностей своей социальной группы. Но в капиталистическом обществе интеграция социальных признаков костюма лишь маскирует фактическое неравенство и отсутствие индивидуальной свободы.

Признаки неравенства становятся очевидны, когда мы сталкиваемся с функционированием костюма в качестве символа социального престижа. Существование классов поработенных и привилегированных заставляет человека пробиваться к высшим ступеням социальной иерархии. Одежда помогает ему в глазах окружающих имитировать свою принадлежность к вышестоящей группе. Таким образом, унифицированный костюм становится знаком мнимой общности, объединяющей «лидеров» и «имитаторов».

Иллюзорна свобода индивидуальности, выражающая себя посредством костюма. Многократно отмечено, что буржуазия научилась манипулировать потребностями и стремлениями людей, поощряя те из них, которые не угрожают ее существованию. Костюм оказался очень удобной сферой, в которой буржуазный обыватель может обманывать себя, демонстрируя свою «раскрепощенность», в то время как его душа все более подчиняет себя обезличке.

Смещение в одежде наших современников признаков социальной принадлежности, утрата этими признаками своей прежней ясности и бесспорности несомненны. Но от этого костюм вовсе не утратил способность нести социальную информацию. В одежде по-прежнему находят свое отражение и материальное воплощение общественные умонастроения, социальные эмоции, господствующие признаки поведения и общения людей. И очевидно, еще никогда костюм так чутко не реагировал на едва намечившиеся сдвиги, колебания, скрыто проходящие процессы общественной жизни. Информация костюма помогает честным художникам констатировать признаки противоречий буржуазного образа жизни.

Обратимся к тому, как костюмы послевоенного западного кино последовательно отмечали все новые черты кризиса капиталистического общества и помогали определять противостоящие ему здоровые силы.

Показателен путь костюма в итальянской кинематографии.

В первые послевоенные годы итальянская кинематография переживает могучий подъем, связанный с расцветом неореализма. Важнейшие принципы этого течения — внимание к социальной проблематике, критический дух, верность действительности, чуткое и любовное отношение к простому человеку — нашли свое преломление в характере изображения вещной среды, в использовании костюма. Простые бытовые предметы — велосипеды, шляпки, сумочки — были уверенно призваны неореализмом в строй многозначных элементов фильма, стали рупорами его идейной содержательности и поэтики. Костюмы неореалистических фильмов отличала удивительная подробность, предельная конкретность отражения социальных условий, национальных особенностей, характера бытового уклада. Однако тщательнейшая детализация не вела к бескрылому «вещизму», к погружению в унылое царство мелочей. Напротив, костюм помогал придать социальное и общечеловеческое звучание фигуре человека-труженика, взятого в своем повседневном бытии. Костюмы в меру своих возможностей подтверждали высокие нравственные свойства демократического героя. Нищенская одежда никогда не выглядела жалкой или убогой. Лишенные всякой эстетизации незамысловатые наряды по своему украшали и возвеличивали своих хозяев. Эту красоту им придавала естественность отношения к вещи человека, вещи производящего. По словам Ф. Феллини, неореализм открыл «общественного человека», то есть такого, «который в своих отношениях с другими людьми неходит из чувства долга и ответственности перед обществом».¹ Своего рода проявлением долга, скорее перед классом, чем перед обществом, знаком родства с братьями по труду была для героев неореализма и их одежда. Ее носили как признак причастности к трудовому единению, как утверждение права жить по законам своей среды.

¹ Федерико Феллини. М., 1968, с. 78.

В последующие годы ведущие традиции неореализма — гуманизм, демократизм, социальная направленность продолжали жить в лучших произведениях итальянского кино. Однако методика отображения действительности не могла остаться прежней, поскольку изменялась сама действительность. Качественные изменения сказались на использовании костюма. Эти изменения заметны уже в классических неореалистических фильмах, поставленных в начале 1950-х годов.

Пожалуй, мало кто из режиссеров мирового кино относился к выразительным возможностям костюма на экране с таким доверием, как постановщик фильма «Рим, 11 часов» Де Сантис. В костюмах этого фильма была соблюдена величайшая верность жизненной правде, тщательнейшим образом было отобрано самое характерное и типичное. Как известно, молодой литератор (сейчас кинорежиссер) Элио Петри по заданию Де Сантиса произвел специальное расследование среди девушек, которые пережили положенную в основу сценария фильма катастрофу на лестнице. Цель обследования была выяснить: «...кто они? Откуда пришли? К каким слоям принадлежат? О чем они думали в то утро? Почему они нуждались в заработке машинистки?.. II — как они одевались?»¹ Своим пристальным вниманием к костюму Де Сантис продолжал традиции неореализма. II все-таки его отношение к костюму уже отражало и определенный поворот в эстетике. «Неореализм по самой своей сути исключает анализ (политический, моральный, психологический и любой другой, какой хотите) персонажей и их поведения. Действительность является для неореализма блоком, который вряд ли можно счесть непознаваемым, но который нельзя расчленить»,² — писал А. Базен. Одежда героев раннего неореализма как раз достраивала героя до блока, обладающего неопровержимыми и не подвергаемым сомнениям социально-правственными свойствами — блока, который просто не было необходимости расчленять. Но постановщик фильма «Рим, 11 часов» надеялся с помощью показаний одежды как раз расчленить блок, произвести анализ социального состава, психологического состояния, правственного настроения толпы объединенных безработицей женщин.

Причину «ключевого» положения картины «Рим, 11 часов» в итальянском кино И. Соловьева видит в том, что в «ней конкретно рассмотрены истоки новой сложности жизни, ее социальные причины».³ Одним из главных ее свидетельств явился распад под действием коррозии буржуазности, казалось бы, незыблемой цельности народных характеров.

Костюмы фильма Де Сантиса заявляли о том, что в традиционной для неореализма среде наметилась смена традиционного жиз-

¹ «Рим, 11 часов». М., 1958, с. 8—9.

² А. Bazin. Qu'est-ce que le cinéma. Paris, 1958, vol. IV.

³ И. Соловьева. Кино Италии (1945—1960). М., 1961, с. 88

ненного идеала. Элио Петри в своих записках многократно отмечает явное намерение молодых машинисток подражать в одежде американским кинозвездам. Вот эпизод из фильма — девушки, одни с восторгом, другие с плохо скрываемой завистью, с ненасытным желанием побольше впитать в себя, угадать секрет, рассматривают наряд товарки, одетой с буржуазной элегантностью. «Чужие» идеалы — звезда экрана, дама из «общества». Своими костюмами машинистки заявляют откровенное желание вырваться за пределы своей трудовой среды, пребывание в которой не дает им не только экономического, но и морального удовлетворения.

Костюмы фильмов раннего неореализма всегда выявляли подлинную натуру своих героев, поддерживали их желание оставаться собой во всех обстоятельствах. Фильм Де Сантиса указал на разлад естественных отношений человека и вещи. Платье начинает лгать — что-то скрывать, кого-то обманывать, выдавать своего хозяина за другого — некрасивой девушке помочь сойти за хорошенькую, провинциалке — за столичную жительницу, профессиональной проститутке — за порядочную женщину, а скромнице — притвориться доступной особой. Потому-то Лоретта — скромная и трудолюбивая девушка из провинциального городка — тратит последние деньги на модную кофточку и надевает расчетливо демонстрирующую ноги юбку, а Катарина тщательно стирает с лица грим, чтобы никто не догадался об ее принадлежности к древнейшей профессии.

В фильме обращает на себя внимание какое-то преувеличенно первозданное отношение девушек к предметам своего гардероба. Израненные, чудом избежавшие гибели, они, едва придя в сознание, обращают свои первые мысли к погибшим туфлям и сумочкам. «Во время обвала я потеряла шляпку. Если кто-нибудь на Виа Чирчензе ее найдет, пусть принесет мне ее в больницу», — эти слова говорит в микрофон бойкого репортера одна из пострадавших. Эта девушка так и значится в сценарии как «девушка, потерявшая шляпку». В первых эпизодах она именуется просто «девушкой в шляпке». С этой шляпкой связаны все ее действия, все реплики. «Что вам жалко нас пустить? У меня вся шляпка промокла» (привратнице, охраняющей вход в парадную). Дождь прошел: «Девушка в вымокшей шляпке сняла ее и держит в руке, высушив из окна, чтобы шляпка быстрее просохла».

С бешеным упорством обороняется от пытающихся оказать ей помощь врачей Лоретта. Ведь врачи готовы разоблачить ее стоившую столько усилий попытку «обмануть» с помощью костюма — под модной блузкой вот-вот обнаружится майка с эмблемой велосипедного гонщика — денег на настоящее белье не хватило.

Что значит эта болезненная забота о внешности — женское стремление быть привлекательнее, которое горячий южный темперамент возводит в страсть? Нет, это борьба за место под солнцем. Элегантно одетой девушке легче получить желанное место. Для безработных машинисток модные шляпки и тонкие чулки —

единственные козыри в игре, единственные средства самоутверждения в обществе.

В фильме Де Сантиса истерия вокруг чулок и шляпок становится средством выявления, говоря словами той же И. Соловьевой, «дробящей, разобщающей силы» буржуазности.¹ С одинаково слепой и безжалостной энергией рвутся девушки обогнать, оставить позади соседку как в вопросах шляпок и сумочек, так и в безумной, трагической гонке по лестнице.

Костюм помогает регистрировать расслоение среди самых обездоленных. Вот одетый со старомодной респектабельностью папаша с беспокойством оглядывает толпу. Старик весь преисполнен чувства превосходства своей корпорации «белых воротничков» (такое название закрепилось в западной социологии за служащими в отличие от «синих воротничков» — рабочих), — нет, его чистенькие дочки не должны смешиваться с этими девчонками в дешевых плащах, с распущенными по моде рабочих кварталов волосами. Вот две девушки, одетые с претензией на элегантность, с высокомерием рассматривают третью, в стареньком скромном пальтишке. Костюмы выявляют образование каких-то новых общностей, границы которых не совпадают с социально-экономическими. В моменты, когда истинные признаки социального деления начинают терять внешнюю четкость, на первый план выдвигаются и приобретают значение черты такого «не главного», случайного разделения — психический склад, уровень культуры, возраст и т. п. Фильм Де Сантиса напоминал как раз об истинных социальных границах, о верности долгу солидарности угнетенных.

С годами последствия войны были преодолены. Экономика Италии стабилизировалась. Машинистка приобрела возможность одеваться, «как дама». Унификация одежды стала даже излюбленным доводом западных социологов, пытающихся доказать, что почти все западное общество превращается в огромный средний класс.

Но унификация костюма и относительная унификация образа жизни не могли скрыть для передовых деятелей итальянского кино несомненности социального неравенства.

Костюмы некоторых итальянских фильмов 1950-х — начала 1960-х годов будто спорят с прежней тенденцией превращать одежду в свидетельство обездоленности. С демонстративной легкостью получает подросток Доменико («Вакантное место») новый плащ. Без мучительных вздохов и тягостных сомнений мать идет с сыном в ближайший магазин и покупает этот плащ, правда, не роскошный американский, о котором мечтал сам Доменико, но тоже добротный и в меру модный (впрочем, почти столь же легко получает Доменико и работу). Но «счастливчику» Доменико вовек не освободиться от ощущения социального «потолка», выше которого ему не подняться, от трагического сознания извечной при-

¹ И. Соловьева. Кино Италии, с. 88.

крепленности к своему хоть и относительно сытному, но все-таки находящемуся в самом низу общественной иерархии месту.

Никакого притупления социальных противоречий не произошло. Только передовым деятелям итальянской кинематографии предстояло обратиться к анализу и критике тех сторон буржуазной действительности, где признаки кризиса стали проявляться с особой очевидностью. Перед тем же Доменико встал призрак иного обнищания — духовного, опасность обезлички, ужас превращения в стандартную деталь некоего необъяснимо действующего механизма. Новая нищета стала отпечатываться в сознании общественной пассивностью, безразличием, равнодушием.

Казалось бы, традиционный неореалистический персонаж Мариния в «Умберто Д» — другой «ключевой» картине итальянского кино — миловидная, наивная служаночка, только-только из деревни. Но уже при первом появлении Маринии на экране настораживает ее костюм. Не живописные обноски, не торжествующая небрежность гордой дочери народа, презирающей ухищрения портновского искусства, ибо она «хороша во всех нарядах». Наряд Маринии, там, где она одета для себя, а не для других, откровенно неряшлив, небрежен уже без всякой приятности. Какая-то кофта под вытянутой старой комбинацией, мятый, весь в пятнах халат. Не честная и достойная бедность интересует постановщика в Маринии, а душевная неприкаянность слабенького, глупого и бедного духом существа, пассивного и в общем-то безразличного как к чужим, так и к своим несчастьям.

В традиционный потрепанный пиджак героя неореалистической ленты одет Альдо — герой раннего фильма Антониони «Крик». Но трагедия Альдо вовсе не в том, что ему не на что купить новый костюм. Он может приобрести новый пиджак, точно так же как и работу, дом, любящую жену. Он может, но не хочет ничего приобретать.

Герой неореализма 1940-х годов мог четко предъявить счет несправедливому общественному устройству. Герой, пришедший ему на смену, страдал от неопределенности своего места в обществе, от неясности своей социальной роли. Несостоятельность капиталистической структуры общества отчетливее всего стала проявляться через «состояние души».

В костюмах неореалистических героев черты, отражавшие свойства конкретной личности, отступали перед напором признаков ее социальной принадлежности. Теперь же возможности служить одним из средств обнаружения социальных процессов открылись перед костюмом на пути отражения психологии отдельного человека.

Сам же факт преобладания индивидуальных признаков в костюме героев итальянского кино надо рассматривать, как реакцию человека на возрастающую угрозу всеобщей обезлички и, одновременно, как отраженное следствие дальнейшего ослабления жизненных связей между людьми. Общество все больше превраща-

лось в «толпу одиноких» (Д. Риемэн). И если в костюмах героев итальянского кино улавливались тогда черты какой-то общности, то это не общность социально-экономической среды, а общность духовного состояния, точнее, общность признаков одного душевного недуга, поразившего все без исключения слои общества и мешающего его членам разрушить стены разобщенности. Это оцепенение чувств, «состояние душевной бесплодности и своего рода нравственной холодности»,¹ по определению Антониони, который, как опытный клиницист, исследовал конкретные случаи этого заболевания, не пренебрегая при этом симптомами костюма.

Итальянское кино изменило социальную среду, взятую как объект пристального изучения, — не рабочие, не крестьянство нищего юга, а средисобеспеченные слои, где «душевный недуг» не осложнялся симптомами, порожденными материальным неравенством. Кто-то сказал, что общество, как рыба, загнивает с головы. И потому средой, наиболее очевидно выявившей социальные пороки идеологического и духовного порядка, оказалась интеллигенция.

Одним из средств выражения авторской позиции в фильмах Антониони, а также Феллини и других серьезных режиссеров итальянского кино, чаще всего становился женский костюм. Не только потому, что возможности его богаче по сравнению с крайне стандартизированным современным мужским платьем. Женщина, точнее, интеллигентная женщина, принадлежащая к образованным слоям общества, как существо более тонкой и чуткой духовной организации, быстрее улавливала и сильнее реагировала на состояние психологической атмосферы и именно потому чаще всего становилась объектом внимания исследующих «состояние души» режиссеров.

В главных ролях многих фильмов Антониони тогда снималась Моника Витти. Антониони открыл для кино эту актрису, которую другие режиссеры считали неэффективной, некиногеничной. Моника Витти с помощью режиссера нашла свою особую манеру одеваться и носить костюм. Свободные, прямого покроя одежды. Тонкая, высокая фигура словно растворяется в безвольно ниспадающих складках ткани. В туалете следы небрежности — какая-нибудь незастегнутая пуговица, длинные перепутавшиеся волосы. Безволие, вялость, безразличие к себе и к окружающим, неясность, недосказанность создаваемого актрисой женского типа.

Антониони в своих фильмах исследовал конкретные случаи течения интересующей его болезни. При всей общности типа костюмы Моника Витти становились каждый раз одеждой определенной женщины.

Случай первый — Виттория («Затмение».) Свободный прямой лиф, ткань, струящаяся по груди, платье, едва схваченное тоненькими бретельками, словно готовое упасть с ее плеч. Но — слиш-

¹ „Film culture“, 1962, spring.

ком узкая, стесняющая шаг юбка, но — слишком хрупкие туфельки, делающие походку неуверенной, неверной. Здесь опасна грубая прямолинейность, но ведь костюмы Виттории действительно отразили раздвоенность в ее душе и даже конфликт между ее душевным миром и миром реальным, в котором она вынуждена жить. Эта женщина тяготеет напряжением, в котором постоянно пребывает современный человек. Она мечтает жить свободно и раскованно. В каком-то уголке ее души скрыты естественные сильные и необузданные чувства (лишь несколько экранных минут Виттория чувствует себя в «своем платье», когда надевает импровизированный туземный наряд). Но эти чувства в Виттории способны вспыхнуть лишь на мгновение, как тлеющие угли.

Джулиана («Красная пустыня») тоже одевается в свободные одежды — какое-нибудь широкое-широкое пальто из мохнатой ткани, чтобы можно было плотно запахнуть полы, спрятаться, сжаться в комок, чтобы хоть как-нибудь защититься от промозглой сырости, от желтых ядовитых испарений, от пошлых слов и нечистых взглядов. Это одежды темного безотчетного страха. Джулиана уже почти безумна. От грязи окружающего мира, от безнадежного, сжимающего горло одиночества. Может быть, еще один, на этот раз более тяжелый случай все той же болезни, может быть, второй акт трагедии Виттории.

Сравнение костюмов Виттории и Джулианы может дать, пусть очень неопределенный, намек на близость и преемственность их судеб. Аппарат в одном из первых кадров «Затмения» не случайно долго задерживает взгляд на слишком хрупких туфельках Виттории. А муж Джулианы в «Красной пустыне» удивляется, как та может ходить на таких тонких каблуках. Обе женщины действительно не могут ходить по земле, не могут твердо стоять на ногах. Не могут — потому что обе они смертельно поражены микробом некоммуникабельности.

Под влиянием новых задач кино получил новое содержание и традиционный сюжетный ход — переодевание.

Кинокритики давно заметили, что герои фильмов Феллини как-то очень охотно надевают «чужое», несвойственное им платье. Они участвуют то в карнавалах, то в киносъемках, то в представлениях, то подчиняются каким-то иным обстоятельствам, в которых человек должен необычным образом менять свой облик (если это не костюмированный бал или игра, то по крайней мере лечебная процедура).

В зрелых фильмах Феллини переодевание не означает поворота в судьбе героя, не становится стержнем драматического события. Внесобытийное использование переодевания выводит его за рамки исключительного, единичного случая, превращая в привычную форму существования, в единственно возможный способ жить в современном мире. Итальянское кино некогда отметило необходимость в переодевании, в создании себе «фальшивого облика», как простую попытку получить кусок хлеба (так подде-

ваются под дам в надежде получить работу манишнетики («Рим, 11 часов»). В фильмах Феллини переодевания — это способ избежать ужаса встречи с собственной духовной опустошенностью, мучительная уловка людей, потерявших свое «я», тщетная попытка получить хотя бы иллюзию духовной свободы. В переодеваниях, в сменах «масок» и «одежд» утрачиваются последние стабильные признаки реальных свойств личности. Черты облика персонажей приобретают печеткость контуров, зыбкость, расплывчатость. Индивидуальные черты личности начинают подменяться признаками неодушевленных предметов. А. Базен замечал, что у персонажей Феллини «тверже всего мы отлагаем в памяти внешние приметы, находящиеся на границе индивидуума и мира, как волосы, усы, одежду, очки...»¹

Материализующаяся в переодеваниях мысль о господстве над человеком сил отчуждения возникает у Феллини не как подмена подлинной человеческой ценности денежной стоимостью платья или обозначенным одеждой социальным престижем, а именно как подавление духовного впедуховным, вещным — власть платья (некрасивого, ненастоящего) над подлинным, естественным. Костюмы в фильмах Феллини «взбесились» подобно знаменитой шубе барона Мюнхаузена. Невиданный покроем, самые резкие и непривычные сочетания цветов — черное с личино-желтым, ярко-лазоревое с пронзительно алым, дамские наряды, напоминающие одеяния туземных колдунов, одежда факиров, какие-то бабочки на голом теле, шляпы не меньше метра в радиусе, воротники-часоколы, парики самых невообразимых цветов — все это образует совершенно немыслимое сплетение, какую-то варварскую фантасмагорию самостоятельного существования внешних форм, стихийный распад привычных старых и самопроизвольное рождение новых — чуждых и тревожных.

Доверив свою судьбу прихотям некрасивого, вступив на путь перевоплощения естества, люди разучились жить нормальной жизнью, предаваться простой радости, наслаждаться естественной красотой. Мысль о несовместимости и враждебности безумства экстравагантности с теплотой нормальных человеческих чувств выражена в одном из эпизодов фильма «Джульетта и духи». Прощаясь, мать и сестра Джульетты хотят поцеловаться, но огромные поля шляп мешают им коснуться друг друга губами.

Безумие распространяется, захватывает все новые сферы. В фильме «Рим» показана демонстрация мод церковной одежды. Кардинальские мантии, сутаны священников, головные уборы монахинь разгульной дикостью своих форм соперничают с одеяниями из эротических видений Джульетты. Подобный эпизод в фильме правоверного католика Феллини красноречив. Значит, и религия утратила душу, подменила себя вакханалией вещей.

¹ А. Базен. Путешествие на край неореализма. — В кн.: Федерико Феллини. с. 104.

Естественность — единственная позитивная программа, которую могли предложить художники западного мира. Три пути открывал перед своей Джульеттой Феллини: каждый обозначен «своей» одеждой. Первый путь — жить как все в этом мире (своими наивными жакетками из цветных стекляшек, цветными париками и шляпами-грибами Джульетта пробует приобщиться к царящему безумию). Второй путь — добровольная жертвенность и страдание — платье с ангельскими крылышками Джульетты-девочки, участвовавшей в каком-то школьном спектакле. Джульетта выбирает третий путь — простые белые одежды последнего эпизода — естественность жизни природы. Чистота, простота и гармония.

Добавим, что в фильме «Рим» Феллини находит желанную естественность в среде людей с типичным обликом героев неореалистических картин, в годах зарождения неореализма, в его излюбленной среде — демократических римских кварталах времен войны. Может быть, это намек на возврат режиссера к принципам своей неореалистической юности, но скорее пессимистический пассаж. И живым краскам Рима 1940-х годов суждено поблекнуть в соприкосновении с зараженной атмосферой современной Италии, как блекнут в этом фильме открытые строителями метро чудесные старинные фрески.

Естественность оказывалась заведомо недостижимым идеалом. На деле же итальянскому кино пришлось проследживать гибельные пути естественности в «искусственной» жизни и с горечью открывать негативные стороны цельного и изначального «естественного» характера, обнаруживающиеся при его столкновении с современной действительностью, констатировать факты перерождения естественности в нечто, весьма далекое первоначальному значению этого слова.

Вот как помогает проследживать пути естественности в современном мире экранный костюм героини фильма А. Пьетранджели «Я ее хорошо знал». Фильм этот представляет направление поисков, в определенном смысле противоположных тому, о котором шла речь выше. Там в центре оказывалась некая межсоциальная личность, наделенная обостренной внутренней причастностью к всеобщей жизни. Здесь — детальный анализ «типичного представителя», правда, не большой социальной общности, а относительно узкой, хотя и весьма характерной для современного буржуазного мира социально-психической группы. «Сегодня сказать «девушка» — значит не сказать почти ничего: настолько различны типы, характеры и образы жизни молодых женщин, которых мы встречаем или о которых читаем в газетах и литературе», — писал постановщик фильма Антонио Пьетранджели. «Есть пынче девушки-матери, есть «лолиты», девушки, воспитанные по старинке, есть «плей-герле», «такси-герле», победительницы конкурсов красоты, девушки, рвущиеся в кинозвезды и снимающиеся статистками, есть «домашние» девушки, способные покончить с собой

из-за двойки по латыни, есть тринадцатилетние и уже ничем не довольные девушки, которые, убежав из далекой провинции, звонят домой из Рима».¹ Героиня фильма Адриана Астарелли представляет еще один тип, который Пьетранджели определяет как «покладистая» девушка. И во всем, не исключая одежды, Адриана поступает по законам своего социального типа. Деревенская девочка, парикмахерша, служащая кинотеатра, фотомодель, манекенщица, исполнительница эпизодических ролей в кино, наконец, «старлетт» — маленькая кинозвезда. Костюмы отмечают этапы восходящего пути. От эпизода к эпизоду туалеты Адрианы становятся все богаче и моднее. Платья, которые Адриана прежде могла только демонстрировать, она получила возможность приобретать. Но еще существеннее, что от эпизода к эпизоду в нарядах Адрианы все отчетливее проявляет себя элемент «искусственного», противоречащего нормальным требованиям вкуса, красоты, удобства, все больше броскости, дешевого эффекта — появляется невероятных размеров шляпа, слишком длинное и узкое платье «звезды». К тому же все плотнее слой краски на лице, парик поверх натуральных волос. Пьетранджели (как и Феллини) широко пользуется выразительностью современного костюма, в качестве элемента, вобравшего в себя искусственный характер современной жизни. Тему «искусственного», которую ведет костюм, поддерживают другие элементы фильма. В одном из последних эпизодов, в последний раз перед своим трагическим концом Адриана в каком-то умопомрачительном платье вместе со своим очередным поклонником, на этот раз негром, танцует бешеный танец у подножья бурно низвергающегося водопада, проносится по беспокойному озеру на взбесившемся глиссере. Но общий план открывает то, что водопад — декоративный каскадик возле ресторана, а гонка на глиссере — аттракцион в городском парке. Искусственная грандиозность, искусственная красота, искусственная любовь.

Своеобразие темы фильма Пьетранджели заключается в том, что в круговорот искусственного существования вовлечено существо, наделенное на редкость устойчивым «естественным» характером. Адриана по-первобытному непосредственна, по-деревенски невзыскательна, стихийно добра и к тому же обезоруживающе примитивна и глупа. Субъективная трагедия ее в том и состоит, что, внешние постоянно меняясь, внутренние она остается неизменной. Формально, с безвольной «покладистостью» подчинившись современному образу жизни, став его порождением и частью, Адриана умудряется сохранять свою естественность. При всем этом черты «естественного» характера отнюдь не придают Адриане сил, чтобы противостоять поглощению искусственным. Напротив, комплекс «естественных» качеств превращает Адриану в щепку, которую, как хотят, крутят непостижимые ее уму водовороты

¹ А. Пьетранджели, Р. Маккарри, Э. Скола. Я ее хорошо знал. М., 1968, с. 171.

стихийных сил. Сама же Адриана способна только осложнять свое положение, делать более униженным и мучительным для себя свой заранее предначертанный путь. Для нас важно, что эту мысль режиссер утверждает при самой активной помощи костюма. Адриана умудряется вечно быть одетой неуместно, вечно попадать со своими нарядами впросак, вечно опережать события. Вот небогатое разумение Адрианы и примитивно понятая необходимость одеться «для кино» заставили ее прийти на рекламную кино-съемку, где должны запечатлеть только ее ноги, в пышном бальном туалете, к тому же по-кинематографически загримированной и причесанной. Вот детское тщеславие заставило Адриану, одетую с экстравагантной элегантностью звезды, появиться перед бывшими товарками в кинотеатре. Адриана не знает, что ее первое «интервью» превращено режиссером в жестокую пародию, высмеивающую примитивный уровень претенденток в звезды (печальной дыркой на чулке Адриана дала дополнительный материал для злобной шутки). Вот одетая в платье с каким-то волочащимся шлейфом Адриана тщетно пытается влезть в свою первую в жизни крохотную малолитражку. «Вам нужна или машина побольше, или платье поменьше», — резонно замечает механик гаража.

Любопытен для нас фильм «Девушка с пистолетом» (в нашем прокате «Не промахнись, Асунта!»). Моника Витти, снимавшаяся в главной роли, повторила психологический тип, найденный для нее Антониони, — изначально естественного существа, «женщины, которой лучше жить в пещере». Но вместе с тем примечательно, что в этом коммерческом фильме костюмы героини повторили вслед за ней стаднальное развитие форм естественности, зафиксированное итальянским кино на протяжении последней четверти века.

В начале фильма Асунта в своем черном платье сицилийской простолюдинки и с целомудренной черной косой — «естественная» героиня неореализма, хотя бы в его «розовом» прочтении. Вырванная обстоятельствами из полудикого мирка сицилийской провинции, Асунта со своей природной естественностью оказывается белой вороной в современном капиталистическом городе (точнее — черной вороной среди белых ворон). Первородная естественность затрудняет для Асунты приспособление к новому миру. Но все-таки он одерживает победу, заставляя Асунту надеть туфли на высоких каблуках, парик и мини-юбку. Первозданная естественность переходит в подсознание. И тогда Асунта, скованная условностями современной городской жизни, начинает отчасти напоминать прежних героинь Моника Витти — Джулиану и Витторию. Однако в отличие от них Асунте даровано освобождение, отмеченное ее участием в антиамериканской демонстрации, костюмами в стиле хиппи и одновременно способностью трезво и реалистично решать свою личную судьбу. Это уже особая фаза естественности. Мы отметим ее, несколько забегаая вперед. А сейчас вернемся

к годам, когда режиссеры при посильной помощи костюма спешили зафиксировать новые и жизнеспособные формы естественности, проявившиеся в жизни капиталистического общества.

Естественность, заявленная французской «новой волной», возникла как протест против фальши обеспеченного и внешне респектабельного образа жизни, который навязывала буржуазия своей молодежи.

Трудно, говоря о проявлении в экранном облике черт торжествующей естественности, не коснуться Брижит Бардо, отказавшейся от подобающей звездам тщательно продуманной эффектности и экстравагантности туалетов. Она стала появляться на экранах и на бесчисленных журнальных фотографиях одетой, словно единственно снисходя к требованию быть во что-то одетой, — в какой-нибудь наскоро натянутый старенький пуловер, в дождевой плащ, накинутый на голое тело, в джинсы, в пальтишко, из которого она словно выросла, а то и просто завернутой в случайный кусок материи.

Эстетизацию костюма, прежде признанного некрасивым, — недорогого, небрежного, лишнего украшений, сшитого из простой грубой ткани, зато максимально выявляющего естественную красоту человека, произвел уже неореализм. Но если костюмы неореализма выражали естественность как единственную для их героев возможную форму существования, то естественность Брижит Бардо была уже намеренно выбранным способом бытия.

Если естественность неореализма была выражением идеала скромной трудовой жизни, то естественность Брижит Бардо — это торжество беззастенчивого потребления. Причем своим поведением, своим обликом герои «новой волны» отстаивали не столько право потреблять (потребности сравнительно легко удовлетворялись в эпоху «экономических чудес»), сколько потреблять по-своему, сообразуясь лишь с нормами собственной внутренней свободы.

К лидерам торжествующей естественности следует отнести и французского киноактера Жана-Поля Бельмондо, прежде всего как исполнителя роли Мишеля Пуакара — героя фильма Годара «На последнем дыхании».

У Достоевского Раскольников с Порфирием вели разговор об «обыкновенных» и «необыкновенных», готовых переступить через любые человеческие нормы. Вот что беспокоило тогда Порфирия: «...Чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных?.. Я в том смысле, что тут надо бы поболее точности, так сказать более наружной определенности: извините во мне естественное беспокойство практического и благонамеренного человека, но нельзя ли тут одежду, например, особую завести, носить что-нибудь, клеймы там, что ли, какие?»¹ Годар, хотя и совсем не

¹ Ф. Достоевский. Собр. соч. в 10-ти т., т. 5. М., 1957, с. 271—272.

ради успокоения «благонамеренных», изучает в этом фильме «наружную определенность» одного из «необыкновенных». Он различает не просто «одежду», то есть униформу неконформизма (в существование подобных униформ свято веруют недалекие блюстители нравов в самых разных странах, невзирая на то, что действительность то и дело опровергает их убеждения). Годар усматривает знак «наружной определенности» не столько в самой одежде — униформе, сколько в отношении человека к своей внешней оболочке.

Шляпа, странно придающая облику Мишеля Пуакара сходство с франтом начала века в канотье, полосатая рубашка (она вошла в моду уже после фильма Годара), широкий галстук — тоже вопреки требованиям тогдашней моды. «Почему ты носишь шелковые носки? Их теперь никто не носит!» — «Мне такие нравятся».

Наряд Мишеля вовсе не свидетельствует о негативизме своего хозяина, об его стремлении поступать непременно вопреки общественным нормам. Это скорее свобода поступать не столько вопреки, сколько именно по-своему. В облике героя Годара нет и намека на эпатаж, тем более желания привлечь к себе внимание. На окружающих Мишелю наплевать. Нет в облике героя Годара и, казалось бы, естественных для такой натуры расхлябанности, небрежности. Напротив, он подтянут, собран. Аккуратно затянут узел пеленого галстука. Полосатая рубашка застегнута на все пуговицы. Мишель не освободил себя даже от соблюдения каких-то условностей в одежде — правда, не общепринятых, а выдуманных им самим. Он изобрел собственный этикет, по требованиям которого шляпа, например, является неотъемлемой частью туалета в любых жизненных обстоятельствах (отчасти пренебрежение к нормам, признаваемым другими, отчасти — утверждение невозможности жить вне запретов и норм). Любопытна игра, которую Мишель постоянно ведет со своим костюмом, составляя из его атрибутов все новые и новые сочетания — трусы, носки, шляпа; шляпа, трусы, черные очки; или же рубашка, галстук, пиджак, шляпа и голые ноги. Эта странная игра — часть постоянного самоанализа Мишеля, попыток познать самого себя, изучения способностей поступать так, как хочешь, по-своему собирать жизнь из ее мелочей. Нельзя сказать, чтобы он играл в эту игру увлеченно. Это бессмысленная и не приносящая облегчения трата сил, которые герой Годара не знает куда девать. Он уже бесконечно устал от своей свободы, но все-таки по инерции играет в эту игру, как бы подтверждающую его власть над жизнью и независимость от общественных норм.

Сходные процессы выявления если и не вполне идентичной, но несомненно духовно родственной естественности почти одновременно продемонстрировали костюмы героев американского кино. Там «без причины» бунтовал Джеймс Дин. И как знак поддержки этого бунта в его некогда знаменитые «блуджине» на несколько лет поголовно облачилось молодое поколение Европы и Америки.

Чуть раньше Марлон Брандо, выступая в ролях отверженных, грубо и яростно не желающих признавать общепринятые нормы парней из низов общества, начал превращать одежду бродяг и портовых грузчиков в униформу интеллектуалов. Способ мыслящего индивидуума с помощью небрежной одежды уйти в себя, провозгласить свою отрешенность от проблем обывательского мира был далеко не нов. Ван Гог писал брату: «Ты знаешь, например, что я часто небрежен в одежде. Я признаю, что это ужасно. Хотя за это в какой-то степени ответственны трудные обстоятельства и бедность, но это иногда бывает очень удобным способом обрести необходимое одиночество и иметь возможность поосновательней углубиться в ту или иную занимающую тебя проблему».

Герои западного кино 1950-х годов спешили продемонстрировать свою независимость от общественных норм и закрепить за собой право нарушать их по своему усмотрению. Геронни Брижит Бардо, кроме свободы быть одетой во что угодно, утверждали свободу неограниченного удовлетворения своей чувственности. Мишель Пуакар присоединял ко всему этому свободу по праву сильного и ловкого истолковывать законы частной собственности. Но их протест легко укладывался в рамки буржуазной морали. Эту мысль с достаточной откровенностью выразил создавший Брижит Бардо режиссер Роже Вадим: «Пренебрежение моралью родителей и общества не означает отказа от этой морали, просто молодые более откровенно, без оговорок и уверток, свойственных буржуа, выражают свои мысли и свое отношение к миру».¹

Брижит Бардо и другие звезды, поднявшиеся на гребне «новой волны», могли привести к изменению общественных представлений о «правильно» одетом человеке. Прежде это понятие неизбежно включало в себя соблюдение условностей — моды, хорошего вкуса, ситуации. Умение одеться определялось умением подчинить свой облик требованиям господствующего идеала. Экран как бы вводил новую оценку — по степени обнаружения внутренних побуждений единичного человека. Фальшь всяческих условностей отвергалась, и модным, казалось бы, должно было стать — презирать моду. Однако случилось иначе. Не то чтобы отрицание фальши буржуазных условностей не было принято и подхвачено. Наоборот. Однако большинство сочло бунт (пусть даже с позиций той же буржуазной морали) актом непозволительной смелости. Свою причастность к бунту большинство предпочло выразить символически — джинсами и прической. Джинсовый бунт богатых отпрысков вполне соответствовал общей тенденции правящего класса в послевоенном буржуазном обществе — из соображений экономических и идеологических не подчеркивать свое социальное превосходство с помощью костюма, образа жизни и т. д. Со временем «бунтующие» сыновья наследовали капиталы родителей, но

¹ Цит. по ст.: К. Т. Теплиц. Звезды буржуазного кино. — В кн.: Мифы и реальность, вып. 1. М., 1966, с. 202.

не изменяли естественному стилю костюма и поведения, маскирующему социальную дистанцию.

Следует назвать еще один вариант представленной экраном «естественности», внешние атрибуты которого прочно вошли в быт западного обывателя 1960-х годов — штаны «007», рубашки «Джеймс Бонд» и т. п. Это были формы естественности особого происхождения и свойства. Беспредельное самовыявление супермена, находящегося на службе политической разведки ее величества, было стопроцентно нереальным, неосуществимым и потому именно желанным. Бондиана привлекла в первую очередь тех, кто хотел удовлетворить свой порыв к свободе, не вступая даже в минимальнейший конфликт с обществом. И само подражание знаменитому агенту было стыдливым, уклончивым и надежно завуалированным реабилитирующей самоиронией: «Надевая брюки «007» — нет, мы не подражаем Бонду, не идентифицируем себя с ним. Просто мы, серьезные люди, по-детски играем в сыщика». Так неуязвимый и бесстрашный Бонд дал форму естественности, привлекающую самых слабых и робких духом.

Шло время, и западное кино должно было отмечать и пытаться осмысливать все новые и новые формы «наружной определенности» «необыкновенных», с необычайной быстротой множившихся в реальной действительности буржуазного мира. Костюмы западных фильмов фиксировали существенные изменения, происшедшие в сознании молодежи за последние десять-пятнадцать лет. Кино капиталистических стран было захвачено врасплох очередной «новой сложностью жизни», и встретило ее с растерянностью и недоумением, словно забыв о том, что оно само некогда обнаружило ее ростки. Но из знакомых ростков распустилось действительно новое растение. В нем оплодотворяли друг друга два явления, которые кинематографисты начала 1960-х годов привыкли не соединять, а противопоставлять друг другу. «Искусственное» и «безумное» соединялось с «естественным».

При этом характер естественности претерпел весьма серьезные изменения. Признаки бунта, зафиксированные «новой волной», даже в своих внешних формах, проявившихся, например, в моде, сохраняли генетическую связь с буржуазным образом жизни — пользоваться всем, но пользоваться по-своему. Их свобода была свободой потреблять, их бунт — бунтом потребителей. Современная естественность порвала подгнившие связи с моралью родителей и как будто замахнулась на самую основу существующего строя. Правда, этот антибуржуазный по сути протест обрел наивную и бессмысленную форму борьбы с потреблением, борьбы с вещами. И сама эта новая естественность стала парадоксальным образом принимать обличье вещного безумия, хоть и внешне иного по сравнению с тем, что отметил Феллини, но не столь уж далекого по существу.

Это мы видим, например, во французском фильме «Вальпарайсо! Вальпарайсо!», демонстрировавшемся на Московском

кинофестивале. Фантазмагорический облик и образ жизни стал не только формой, но единственным содержанием деятельности «новых левых». Какие-то мужички в «стиле рюсс», лохматые «чегевары», доморощенные «хунвейбины» — что-то напоминающее о цыганском таборе, о диких индейцах, о скрипачах из венгерских кабачков... А за всем этим бессмысленное круговращение, хаос, пустопорожние словеса, никчемная и никому не нужная игра в революцию, скрывающая темные махинации невежественных и нечистоплотных «вождей».

Действительность современного буржуазного общества значительно превзошла искусство по части создания гротесков и фантазмагорий. Кино — давний законодатель стиля жизни, как никогда далеко отстало от жизни в смысле изобретения форм. Фантастический маскарад, облик которого принял бунт современной молодежи, был введен в обиход кино как экзотический фон, как прием модной политизации фильма. Но сумело ли западное кино разобраться в сложных взаимосвязях форм и сущностей, понять, что кроется за этой безумной естественностью?

Выявилось несколько позиций, с особой отчетливостью заявивших о себе, очевидно, в американском кино.

Одна — голос Америки, упоенной культом высокого годового дохода и извечно ненавидящей всех «непохожих», «выламывающихся» и неудачливых. Такие фильмы призывают обывателя к бдительности, учат искать угрозу за любой необычной формой. «Рожденные неприкаянными», «Инцидент» и другие подобные им фильмы в условиях царящего насилия сыграли, вероятно, полезную социальную роль. Но нельзя не заметить, что эти фильмы противопоставляют насилию лишь насилие. Как единственный способ борьбы предлагается стрелять в «непохожих», уничтожать их как взбесившихся щенков, без суда и следствия. Вопрос о том, что же стоит за асоциальным поведением молодых людей, даже не ставится.

Вторая позиция — вопль самих «неприкаянных», взывающих о праве на жизнь. Постановщики таких фильмов внушают идею терпимости к «необыкновенным» и усматривают главную опасность как раз в злобной настороженности ко всему непривычному, выпадающему из стандартов всеобщего благополучия. Вот фильм Хопкинса и П. Фонды «Беспечный наездник». Он заканчивается гибелью двух бродяг мотоциклистов, убитых только за то, что их волосы были чуть длиннее среднеамериканского провинциального стандарта, а одежда отличалась некоторой странностью.

Наконец, третья позиция. Мы встречаемся с ней в документальном фильме Л. Меррика «Семейная жизнь», поставленном по процессу так называемой «Семьи Мэнсона», совершившей серию чудовищных убийств. В этом фильме нет исследования социальных истоков разгула насилия, охватившего США. В нем нет даже официального возмущения кровавыми деяниями «семьи», только лицемерный вздох по поводу жестокости убийств. В нем не слы-

шится и голоса
речей на вымо
фильме вдово
дежью и спеку
ране так смаку
жилет самого М
вышивали этот
собственных в
рядами убийц
В последни

сумели сделати
творечий сов
поворот был о
вания их выра
Показателе

Можно за
стюма подчин
кажется непо

Так герой ф
утомлен и в
девушек. Но

что девушки
платя на ни
ками. В фил

тяться к по
к источнику

знаваемости
мого и строи

Антониони
дуума — еди

мире. Кости
ключ к разг

Герой эт
знаваемости

бриски пой
понять и п

они поняли
Примеч

героев Ант
Их облик с

в толпе св
мах Антон
щество ра
ния. В «Б
пойнт» он

¹ «Лита
² Там »

шится и голоса тех, кто насильственно отчужден от общества, обречен на выморочное существование «хипстера». Зато в этом фильме вдоволь кокетливого заигрывания с недовольной молодежью и спекулятивной «эстетизацией зла». Не случайно на экране так смакуется облик членов банды, их костюмы, например жилет самого Мэнсона — девочки из «семьи» в течение пяти лет вышивали этот жилет для своего вождя и украшали косичками из собственных волос. И это умильное любование причудливыми нарядами убийц выглядит отвратительным кощунством.

В последние годы некоторые крупные мастера западного кино сумели сделать важный шаг в сторону реального постижения противоречий современного капиталистического мира. И, как всегда, поворот был отмечен костюмами, изменением способов использования их выразительности на экране.

Показателен путь костюма в последних фильмах Антониони.

Можно заметить, что в фильме «Блоу-ап» использование костюма подчиняется одному принципу: сначала костюм поражает, кажется непонятным, таинственным, но позже загадка снимается. Так герой фильма — профессиональный фотограф — бесконечно утомлен и взбешен непознаваемостью облика позирующих ему девушек. Но он уже забыл, что он сам — творец их загадочности, что девушки одеты в наряды из его подручной костюмерной, что платья на них по его же приказу зашпилены бельевыми прищепками. В фильме звучит своеобразно выраженный призыв обратиться к исходным рубежам отчуждения и к самому себе, как к источнику всего пугающего и непонятного. Этот фильм о непознаваемости — одновременно фильм о безграничности познаваемого и строгой причинной обусловленности. Правда, детерминизм Антониони зиждется лишь на творческой фантазии индивидуума — единственной, по его мнению, реальности в окружающем мире. Костюмы «Блоу-ап» — не дают ли они тоже своего рода ключ к разгадке непонятного?

Герой этого фильма терпит поражение в своей борьбе с непознаваемостью мира. Герои следующего фильма Антониони «Забриски поинт», по его же собственным словам, «пытаются что-то понять и потом действовать в зависимости от того, что именно они поняли».¹

Примечательно, что начиная с «Блоу-ап» костюмы главных героев Антониони становятся вызывающе антииндивидуальными. Их облик словно определен единственным желанием раствориться в толпе сверстников. И это не случайно. В своих последних фильмах Антониони в мире, где, по его словам, «все разделены, где общество расколото на части»,² пытается отыскать признаки единения. В «Блоу-ап» это «психологическая общность». В «Забриски поинт» он пытается показать уже «идеологическое родство своих

¹ «Литературная газета», 1970, 10 июня.

² Там же.

героев».¹ Это идеологическое родство зиждется на объединяющей молодежи ненависти к буржуазной действительности и проявляет себя в разнообразных и будто бы взаимоисключающих формах: студенческие беспорядки, антирасистские выступления, созидательное стремление ко взаимопониманию и тут же самоуничтожительное и бессмысленное — наркотики, «сексуальная свобода». А как единственная цель программы — вселенский взрыв, истребление всего и вся — единственный, по мнению этой молодежи, способ покончить с ненавистным обществом.

Символическое использование костюма в современном западном кино отразило новые грани безнадежности, охватившей обитателей потребительского рая. Когда-то костюм символизировал случайный успех и легко замещал человека в кругу избранных. Сейчас же костюм уверенно занял место среди заранее битых козырей, с помощью которых человек пробует добиться личного успеха.

Вот фильм Дж. Шлезингера «Полуночный ковбой». Его герой, простоватый, но напористый провинциальный парень, приезжает в Нью-Йорк, рассчитывая покорять эффектным ковбойским нарядом и непобедимым тexasским обаянием стареющих дам, чтобы со временем сколотить с их помощью приличный капитал. Но все его тщеславные замыслы терпят крах. И в конце фильма неотразимый тexasец, стыдливо прячась от людей, срывает с себя пестрые ковбойские тряпки и безжалостно закидывает их в мусорную урну.

В знакомом советскому зрителю фильме С. Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» действует молодая актриса, явившаяся на танцевальный марафон со своей последней ставкой — коллекцией пышных вечерних нарядов. Актриса выдохлась задолго до конца марафона. Обезумевшая, жалкая, стоит она под открытым душем в одном из своих великоленных туалетов и механически водит кусочком мыла по белому шелку платья.

Нельзя не заметить, что в последние годы многие художники капиталистического мира встают на позиции действительного гуманизма и пробуют направить активность личности в сторону порыва к душам ближних, наведения мостов взаимопонимания, отказа от эгоистических устремлений. Не будем сомневаться в самых искренних и добрых намерениях художников, однако буржуазная основа «надклассового» гуманизма обнаруживается тогда, когда за утверждение «вечных ценностей» и воспевание «простых добродетелей» берутся режиссеры, не обладающие талантом, умом и тактом С. Креймера, С. Поллака или А. Пенна. В отличие от последних, поставщики коммерческой продукции, облачая «простые добродетели» в соответствующие одежды, предлагают еще одну внешнюю форму естественности. А она-то и выдает их с головой.

¹ «Литературная газета», 1968, 2 октября.

Это не первозданная естественность «природного человека», не экстравагантная естественность хипстера. Естественность добропорядочного американского обывателя? Пожалуй, тоже нет. Со всем не так уж благополучен этот «средний класс». Недаром именно его молодежь в первую очередь пополняет ряды юных бунтовщиков. Модные, но благопристойные костюмы, скромные, но уютные жилища в фильмах типа широко известной на Западе «Истории любви», приторно сентиментального повествования о любящих молодых супругах, несомненно восходят к давнишней голливудской традиции утверждения американского образа жизни. Эта линия никогда не прерывалась в американском кино. Однако в годы, когда атмосфера становилась особенно гнетущей, наряду с ростом реалистических тенденций в кино неизменно повышались акции американского образа жизни. Среди какой-то части зрителей крепло убеждение в том, что причины трудностей кроются как раз в отступлении от его здоровых норм.

Однако в современном кино капиталистических стран появляются произведения, обозначающие реальные силы, способные противостоять буржуазному строю и дающие трезвую программу для тех, кто не согласен мириться с жестокой несправедливостью общественной системы. Обратимся к фильмам о рабочем классе, которые, занимая все большее место в кинопродукции, красноречиво говорят о социальной позиции их создателей.

Правда, можно заметить, что «вещно-костюмный» антураж, сопровождающий рабочего в современном фильме, часто выглядит настораживающе буржуазным. Даже наиболее внимательные из западных художников часто не могут преодолеть неверие в силы пролетариата собственных стран. Беспокойство художников, связанное с омещаниванием современного рабочего, его приобщением к буржуазному образу жизни, утратой им высоких революционных идеалов, начинает приобретать неоправданно глобальные размеры, мешая увидеть реальные силы рабочего класса, по-прежнему идущего во главе освободительного движения капиталистических стран.

Вот демонстрировавшийся на наших экранах французский фильм «Время жить». Образ жизни, который ведет его герой, квалифицированный строительный рабочий, вполне отвечает нормам стандартного буржуазного благополучия — уютная квартира, холодильник, стиральная машина, красивая, модно одетая жена, очаровательные чистенькие детишки. Стремление утвердить свой престиж, понимаемый в духе потребительского общества, заставляет приобретать все новые и новые вещи. Но какой ценой! Изнурительный труд, лишенный радости и гордости за свою профессию, рассматриваемый только как средство приобретать. И в результате — утрата духовных интересов, разрыв связей с товарищами, крах любви, наконец, болезнь...

В вещах погрязает герой — рабочий в талантливом, но противоречивом фильме итальянского режиссера Элио Петри «Рабочий

класс идет в рай». Правда, одежда и вещи, окружающие рабочего в этом фильме, весьма далеки от стандартов обывательского комфорта. Это скорее пародия на него — уродливый, дешевый и никчемный ширпотреб. Вещи в фильме Элио Петри становятся не столько вознаграждением, сколько наказанием за труд. Но, по мнению постановщика фильма, жизнь по формуле: работа — приобретение ненужных вещей — единственная возможная для современного рабочего форма существования. И он не может выйти за пределы этой замкнутой системы.

Стремление вдохнуть энергию и ясную устремленность цели в дезориентированное, по их мнению, современное рабочее движение, заставляет некоторых кинематографистов обратиться к его истокам, к временам сытых и голодных, хорошо и плохо одетых, когда было ясно, где угнетатели, а где угнетенные. Таковы, например, шведский фильм «Джо Хилл», итальянский фильм «Метелло», посвященные ранним годам рабочего движения. Но в фильме «Метелло» также утрируется тема искушения буржуазностью, преодолеваемого молодым рабочим-социалистом. Нарядная и чувственная жена соседа-обывателя, ее заставленная цветами и безделушками квартирка стоят перед Метелло, как соблазны, заставляющие отказаться от борьбы, уйти в мир бездумного потребления доступных радостей жизни, пуститься в погоню за жизненными благами. Но герой находит в себе силы отказаться от мещанского благополучия.

Не свободен от укоров современному французскому пролетариату и фильм режиссера Драша «Элиза, или Настоящая жизнь». И все-таки этот фильм выделяется среди других западных фильмов о рабочих. И, соответственно, его вещно-костюмный антураж отличается от того привычного, мелкобуржуазного антуража, каким обычно бывает окружен современный рабочий в кино. Правда, действие фильма Драша относится к недавнему прошлому — к разгару алжирских событий.

Молодая француженка Элиза поступает на работу в сборочный цех автомобильного завода, где трудятся в основном рабочие-эмигранты. Здесь Элиза становится подругой рабочего-алжирца, активного участника национально-освободительного движения и вместе с ним включается в сознательную борьбу за освобождение угнетенных народов. Трудно согласиться с позицией авторов фильма, которые видят истинную революционность лишь в «третьей силе» — освободительном движении народов колониальных и слабо развитых стран и отказывают в действенной революционности французскому пролетариату. Вместе с Элизой в цехе работают несколько французов — мастера, квалифицированные рабочие. Своими чистыми голубыми халатами и идеально белыми рубашками, всем своим цветущим благополучным видом они отделены от массы эмигрантов в заношенных комбинезонах. Это замкнутая и высокомерная каста, занятая лишь заботами о личном преуспеянии и крепко сплоченная в своем презрении к «грязным

и диким» иностранцам. Есть в фильме еще один любопытный персонаж — брат Элизы, молодой интеллектualan, решивший отправиться «в народ». Он взялся выполнять ту же работу, что и алжирцы, он сознательно приобщил себя к их образу жизни, принял на себя их нищету. Но все-таки между ними и эмигрантами остается стена. Алжирцы равнодушны к его лозунгам и предпочитают самостоятельно решать свои проблемы. Фильм Дранца, пусть и однопланово, изображает одну из революционных сил, способных поколебать устои современного капиталистического строя. И, очевидно, не случайно бытовая среда фильма, конечно, не внешними формами, а скорее своим внутренним содержанием, напоминает о советских историко-революционных картинах. Бедность и грязь поселков, в которых ютятся со своими многочисленными семьями рабочие-алжирцы. Но в то же время алжирские рабочие вовсе не склонны (в отличие от интеллектuala француза) сживаться со своей вынужденной нищетой. Напротив, наиболее сознательные из них стараются подчеркнуть в своем внешнем облике человеческое достоинство, нежелание примириться с навязанным образом жизни. Это проявляется в их манерах, в поведении, в костюмах... Алжирец — друг Элизы одет строго, подчеркнуто аккуратно и не без известной элегантности. В его темном костюме с неизменным перекинутым через плечо красным шарфом — желание утвердить себя в качестве полноправного члена общества, разбить обывательские предрассудки о «дикарях».

Современное западное кино стоит перед очередной сложностью жизни, перед новым сплетением противоречий, трудностей, загадок и «проклятых вопросов». Костюм на экране весьма чутко отмечает пути и способы подхода художников к явлениям социальной действительности. Иногда костюм становится выражением смелой и благородной гражданской позиции художника, а иногда — средством намеренного искажения подлинной социальной сущности. Иногда он свидетель глубокого прозрения, а иногда — результат тяжелого заблуждения. Иногда костюм — это четкое выражение авторского взгляда, иногда точное, но частное наблюдение, иногда просто регистрация облика современной действительности. Но несомненно, что костюм совсем не безгласен там, где экран говорит о процессах общественной жизни, там, где художник-кинематографист высказывает свою позицию по социальным вопросам.

ПРЕКРАСНЫЕ ЛЮДИ В ПРЕКРАСНОЙ ОДЕЖДЕ

1

А в двери —
бушлаты,
шинели,
тулупы...

В. Маяковский. «Хорошо!»

Советское кино, выходя на арену мирового искусства, вводило в обращение свой особый гардероб — крестьянские рубахи и солдатские шинели, матросские тельняшки и рабочие фуражки, бурки и кожанки, покрытые пылью военных дорог. Эти костюмы помогали утвердиться на экране новому, доселе невиданному герою, лишенному утонченности, но обладавшему могучей силой творца исторического прогресса.

Отношение молодых деятелей советской кинематографии к костюму отразило свойственный им способ обращения с жизненным материалом. Одежда участников «Стачки», форменки матросов на палубе восставшего броненосца, шинели, тулупы, рабочие косоворотки «Конец Санкт-Петербурга» помогли родиться той небывалой жизненной подлинности, невиданной правдивости атмосферы и материальной фактуры, бытовой насыщенности, которые поразили весь мир в произведениях советского кино 1920-х годов.

Но одновременно мастера немого кино испытывали и известное недоверие к реальной костюмной действительности. Многоголосие разнообразных признаков подлинных костюмов эпохи подчас звучало противоречиво. Костюмный антураж надлежало подчинить организующей режиссерской воле, дабы и его привлечь к воплощению новой концепции мира, передаче поэтического ощущения революции.

Типажно-монтажное направление, ведущее в советском немом кино, отвергало услуги художника, сочиняющего костюм, обобщающего и заостряющего в нем результаты своих наблюдений над жизнью. Отбор костюмов производился решительно и нетерпеливо. Признаки, чем-то противоречащие выражению идейной позиции автора или безразличные этому выражению, безжалостно обрубались. Люди, одетые в доподлинные костюмы, режиссерской властью объединялись в пластические и тональные композиции, сочетались друг с другом и с неодушевленными предметами в монтажных столкновениях и в этих разнообразных сцеплениях обретали значимость, демонстрируя широту социальных связей человека революционной эпохи. Массы одинаково одетых людей

приобретали качества монолита. Белые фигуры матросов «Мотем-кина» выражали нафос социального протеста. Ряд черных шагающих сапог на одесской лестнице создавал образ жестокого механизма уничтожения. Только в массовых сочленениях обретали право на существование индивидуальные особенности человеческого платья. Индивидуальные признаки, несомненно, свойственны одежде участников массовки на одесской лестнице. Однако для Эйзенштейна они были значимы лишь как интрихи «коллективного портрета» одесситов.

Типовые признаки костюма, относящие персонаж к определенному классу, к определенной социальной среде, решительно преобладали над индивидуальными. Прежде всего потому, что деятели молодого советского кино стремились передать грандиозные масштабы великих социальных битв, воспеть единство трудящихся, но отчасти и потому, что индивидуальные, конкретные черты чем-то могли замутить однозначную ясность признака. Рабочий в шляпе, крестьянин бедняк без заплат на одежде, скромно одетая буржуазная дама, вполне возможные в реальности, были недопустимы в фильмах 1920-х годов.

Во имя четкости социального знака могла сознательно игнорироваться историческая точность костюма. Не надо быть знатоком костюма, чтобы уличить в исторической недостоверности хотя бы костюмы массовки на одесской лестнице. Это не 1905, а скорее 1925 год. Эйзенштейну важно было дать в этом эпизоде представление прежде всего о социальном составе толпы, причем в наиболее доступной современникам фильма форме.

Метод обращения с костюмом, продемонстрированный в классических фильмах советского немого кино, прочно опирался на реальную действительность, но все-таки в чем-то упрощал и схематизировал ее подлинное разнообразие.

В фильмах, построенных на материале пусть даже совсем недавнего революционного прошлого, где дымка времени уже позволяла не замечать детали, где факты получили уже апробированную временем оценку, такой подход к костюму оправдывался. Но в фильмах о современности он обнаруживал известную несостоятельность. Кепка — рабочий, котелок — нэпман, суконный жилет и рубаха в горошек — кулак, такие оценки в сопоставлении с реальной сложностью костюмной среды даже в фильмах мастеров («Старое и новое», например) оборачивались штампами. Костюмы подгоняли под привычную схему, упрощали. И они мстили за себя. Недаром стандартизованные черты «классового» облика персонажей становились излюбленной мишенью критиков, несогласных с эстетическими установками линии типажно-монтажного кино.

В кинопроизведениях о современной советской действительности (в фильмах Ф. Эрмлера, в «Третьей Мещанской» А. Роома) уже в 1920-е годы начал проявлять себя и иной способ обращения с костюмом. Здесь к одежде современников присматривались,

надеясь, что и она может открыть что-то значительное и важное. В экранные костюмы вкладывали плоды обобщений, выведенных из наблюдений над жизнью, и жизнью же проверяли их, прежде чем довести эти обобщения до зрителя. Так актер Ф. Никитин, исполнивший в фильме Эрмлера «Катя Бумажный ранет» роль не сумевшего войти в новую жизнь и опустившегося интеллигента Вадьки, вспоминает, что долго изучал, как одеваются подобные Вадьке, выбитые из колен люди, — чтобы лучше понять их жизненную позицию, их психологию. Актер сам кроил из собранного по всей квартире тряпья Вадькин наряд, изобличающий жалкие попытки бродяги сохранить привычки культурного человека (хоть похожая на горшок, но все-таки шляпа; хоть и напоминающий больше подвязку, но галстук, рубашка, сшитая из двух разных кусков, в полоску и в цветочек, но вполне приличная — пока хозяин не снимет пиджак). Наконец, облачившись в Вадькин наряд, актер сам стоял с протянутой рукой на ленинградской улице, пока не убедился в абсолютной типажной достоверности своего героя (в то же время товарищи Никитина по фильму, одетые с блатным шиком, проверяли подлинность облика своих персонажей в сомнительных пивных).

Художники этого направления не боялись ввести в свои фильмы подлинный костюмный антураж эпохи, со всей его неупрощенной сложностью. За противоречивостью костюмной среды, за смешением бытовых форм хотели распознать реальный ход процессов становления новой жизни. Вспомним эпизод из «Обломка империи» — первое столкновение вновь обретшего память Филимонова с жителями нового Ленинграда. Обычный трамвай, следующий по маршруту от Финляндского вокзала до Нарвских ворот. А в нем оживленно разговаривают две интеллигентные дамы. Человек в шляпе стоит рядом с человеком в крестьянском армяке. Нарядная барышня в платье с воланами, а вокруг люди в рабочих спецовках. Свежее восприятие Филимонова сразу фиксирует какую-то новую общность, сплавляющую этих по-разному одетых людей, и отмечает новую окружившую его среду как сложную, в которой ему еще предстоит разобраться. В дальнейшем Филимонов не только включится в активное строительство новой жизни, но и попытается распознать трудности ее становления — например, мимикрию старого, спешащего поддаться под новое — обыватель-лектор из этого фильма с презрением отбрасывает протянутую ему женой «компрометирующую» шляпу и спешит нахлобучить рабочую кепку.

В советском кино очень четко выявлялась принадлежность проблемы костюма на экране к целому комплексу проблем, связанных с созданием образов, воплощающих эстетический идеал времени. Герои, вбивавшие в себя лучшие нравственные свойства эпохи, должны были обрести и соответствующую внешнюю форму. К определению «прекрасного» и «безобразного» в одежде киногероев художники советского кино старались подходить с точки

зрения человека
ветского кино
соте, которое
экономичност
тизма, прест
свойств мате
нефункциона
подавляющее
мне кажется,
мелкую душ
А вот больш
В. Маяковски
Любые ф
риале, убежд
принцип их
коммуне — ст
тивостоящая
«нефункцион
Чингиз-хана»
империи» —
же противоп
уродству бога
Советский
внешнего обл
ком в жизнь
кино немого
ного и целена
пропаганды и
заций узкого
площающих э
для подражан
пытки внедре
(интерьер ред
как образец
в фильме «Ст
архитектором
новых форм
имело место,
лера, «Старое
входила в про
разов. Но пред
как образцы. И
тографисты бл
блему создани
дачу разработк
заявляли, что
ния индивиду
вкусов и внеш

6 В. Кузнецова

зрения человека освобожденного труда. На костюмы героев советского кино естественно распространилось такое понятие о красоте, которое предполагало четко выявленную функциональность, экономичность средств выражения, лаконизм, доходящий до аскетизма, простоту и строгость линий, выявление собственных свойств материала. Уродливым же по контрасту объявлялось все нефункциональное, избыточное, не экономичное, обмарывающее, подавляющее человека и стремящееся властвовать над ним. «Как, мне кажется, должна одеваться сплетница, чтобы прикрыть свою мелкую душонку? В оборочки, рюшечки, бантики, складочки. А вот большой человек — очень просто и красиво», — писал В. Маяковский.

Любые фильмы 1920-х годов, поставленные на любом материале, убеждают, с какой последовательностью проводился этот принцип их костюмами. «Новый Вавилон» — фильм о Парижской коммуне — строгая и благородная простота рабочих блуз и противостоящая им чрезмерность оборок, воланов, бантов, перьев, «нефункциональность» турниров и огромных шляп. «Потомок Чингиз-хана» — Монголия времен гражданской войны, «Обломок империи» — Ленинград 1920-х годов — везде мы находим все то же противопоставление красоты простого и функционального — уродству богатого, избыточного, усложненного.

Советский экран вносил свой вклад в формирование эстетики внешнего облика человека социализма, пытался стать проводником в жизнь нового понимания красоты. Художники советского кино немого периода вполне сознательно ставили задачи активного и целенаправленного воздействия на эстетику жизни. Задача пропаганды новых эстетических форм нередко понималась с позиций узкого утилитаризма — создание не столько образов, воплощающих эстетический идеал своего времени, сколько образцов для подражания и массового повторения. Предпринимались попытки внедрения с экрана в жизнь новых архитектурных форм (интерьер редакции в фильме «Ваша знакомая» рассматривался как образец для организации интерьера советского учреждения; в фильме «Старое и новое» давался образец спроектированной архитектором А. Буровым молочной фермы). Изобретательство новых форм костюма коснулось нашего кино меньше, но тоже имело место, например, в фильмах «Обломок империи» Ф. Эрмлера, «Старое и новое» С. Эйзенштейна. Цель создания образцов входила в противоречие с задачей рождения художественных образов. Но предлагаемые экраном костюмы не оправдывали себя и как образцы. В отношении к костюму ведущие советские кинематографисты были близки художникам Лефа. Те понимали проблему создания нового советского костюма исключительно как задачу разработки системы униформ для различных профессий. Они заявляли, что «костюма вообще» не существует, а задачу создания индивидуальной одежды, учитывающей своеобразие личных вкусов и внешности человека, вовсе игнорировали. Однако и как

прозодежда предлагаемые экраном умозрительно рожденные образцы чаще оказывались неприемлемыми. Мог ли войти в жизнь, например, рабочий костюм Марфы Лапкиной («Старое и новое») с кожаным шлемом, необходимым летчице, но совершенно не нужным трактористке?

2

Фильмы 1930-х годов, поставленные на современном материале, выражали энтузиазм трудовых подвигов, гордость, рожденную победами социалистического строительства, восторг перед необозримыми возможностями, открывшимися перед человеком, перед сказочным изобилием народных талантов. Эти фильмы отличала праздничная атмосфера, общее оптимистическое звучание. Воспевание советской действительности стало ведущей темой кино. Эстетический идеал советского искусства 1930-х годов был радостным, светлым, ликующим.

Эстетический идеал эпохи реализовывался на основе различных способов обращения с материалом действительности, с помощью различных стилизованных и жанровых приемов. Именно в 1930-е годы советское кино обрело подлинное многообразие форм.

Черты идеала нагляднее всего воплощались в костюмах картин романтической стилистики. Их авторы и не настаивали на подлинности изображаемой жизни. Они давали образ воплощенной мечты о чудесном белом городе Аэрограде и сказочно красивых, удивительно благородных, одетых в белое людей — его строителей и защитников.

Реальная действительность в таких фильмах обобщалась, высвечивалась изнутри, вырастая в образ радостного, светлого и счастливого в самой своей основе мира.

Фильм Ю. Райзмана «Летчики» рассказывал о драматической по существу истории пожилого больного летчика, полюбившего юную девушку. Торжествующий мир стройных, по-спортивно подтянутых пилотов в белых кителях, мир светлых залов летного училища и солнечных аэродромов, заполненных ровным гулом самолетов, не то чтобы снимал личную драму старого летчика, но лишил ее оттенка пессимистической безвыходности. Жизнь в едином ритме, в едином радостном стиле со всей молодой страной заставляла отступать самые тяжелые личные трагедии.

Эстетический идеал 1930-х годов всем своим существом взывал к многокрасочности. Но технические возможности тогдашнего кино обрекали его на ахроматичность. Белизна заменяла потенциальную яркость красок. Такая белизна действительно поглощала всю красочность спектра. Она заполняла экраны. Ослепительно белые костюмы и темные от загара лица. Эта хрустящая, прохлад-

ная белизна
ское и мора
Море св
комедий —
вышитые к
спортивные
болки физк
курортник
где известн
условности
жет быть, и
ее основна
достойной пр
Героини
свою власт
преlestные
попона с п
на экране
1930-х год
же умудря
Искреннее
эстетизиро
цовки. Же
ловой, М.
победу на
Сама
1930-х год
себя все в
вые социа
вождал п
в агроном
было, нап
рафан дер
нец, элега
обрел уж
стюмы, со
ние героя
одинаково
маться то
в стране
ского общ
Имени
ощутил
Красота
графин.
Мы не со
полю на
Б. Б.

ная белизна символизировала утро новой жизни, чистоту, физическое и моральное здоровье.

Море сверкающей белизны ликовало в кадрах многих кинокомедий — этого всегда любимого зрителями жанра. Белыми были вышитые крестиком кофты колхозниц в комедиях И. Пырьева, спортивные свитеры артистов московского цирка («Цирк»), футболки физкультурников («Вратарь»), рубашки и летние брюки курортников («Девушка спешит на свидание»). В кинокомедии, где известная индивидуальность костюмного антуража оправдывалась условностью жанра, эстетический идеал времени выражался, может быть, наиболее четко. Его черты, жизнерадостный дух эпохи, ее основная проблематика утверждались здесь с наивной и радостной прямоотой.

Героини кинокомедий 1930-х годов с задором демонстрировали свою власть над одеждой. На глазах у зрителя они сооружали прелестные наряды из самых неподходящих материалов. Даже попона с похоронных дрог и цилиндр кучера трансформировались на экране в эффектный эстрадный туалет. Любимицы зрителей 1930-х годов были милы в светлых воздушных платьях, но они же умудрялись оставаться прекрасными и в брезентовых робах. Искреннее желание воспеть трудовые будни страны заставляло эстетизировать всевозможные ватники, комбинезоны, рабочие спецовки. Женское обаяние и неистощимое веселье героинь Л. Орловой, М. Ладыниной, З. Федоровой, В. Серовой одерживали победу над самыми некрасивыми, неженственными одеяниями.

Сама атмосфера дерзаний и свершений заставляла героев 1930-х годов овладевать все новыми рубежами знаний, пробовать себя все в новых и новых сферах деятельности, переходить в новые социальные категории. Экраниный костюм непременно сопровождал путь превращения рабочего в инженера, колхозницы в агронома или трактористку, домработницы в артистку. Так это было, например, в фильме «Светлый путь» — сначала грязный сарафан деревенской Золушки, потом — комбинезон ткачихи, наконец, элегантный костюм инженера. Пусть киногерой 1930-х годов обрел уже черты индивидуальной личности, но экранные костюмы, сопровождавшие его восхождение, обозначали приобщение героя к новому однородному слою, растворение в новой массе одинаково одетых людей. Такое растворение могло восприниматься тогда только как безусловно положительное явление — в стране происходил процесс интеграции классов социалистического общества.

Именно в эти годы человек освобожденного труда впервые ощутил свое право пользоваться яркой и радостной красотой. Красота была поставлена на повестку дня советской кинематографии. «У нас нет причин для развития аскетических вкусов. Мы не собираемся предоставлять буржуазному искусству монополию на блеск и красоту», — писал в те годы Бела Балаш.¹

¹ Б. Балаш. Новое решение темы. — «Искусство кино», 1936, № 7, с. 42.

Экран не изменил стилю деловой строгости и лаконизма, однако освободил его от суровости, открыл духовной бодростью.

Черты стиля были переосмыслены в соответствии с духом времени. Герои экрана несли в зал военизированный, спортивный стиль одежды. В нем выразился бодрый дух времени, запечатлелась гордость своей страной, ставшей великой морем и авиационной державой. Моряки, летчики, физкультурники полнее всего воплощали здоровый, мужественный идеал 1930-х годов. Морякам, летчикам, физкультурникам старались подражать и в костюме. И хотя в военизированных формах экранного костюма уже ощущалось приближение войны, грядущая война часто воспринималась тогда только как праздничный победный марш.

В 1930-е годы стала очевидна несостоятельность попыток создания советской одежды изолированно от общего пути развития моды. Наша мода развивалась в едином русле с мировой, но брала на свое вооружение лишь то, что соответствовало нравственному и эстетическому идеалу социалистического общества, по-своему трансформировало ее, отбрасывая все извращенное, болезненное, связанное с чуждым нам бытовым укладом. Жизнь на Западе была полна беспокойства и неуверенности. В эти годы на смену «ребенку», «сорванцу», «вампу» — типам, порожденным кинематографией 1920-х годов, приходит идеал жизнестойкой, деятельной, сильной женщины, трезвой и самостоятельной, «партнера в битве жизни», как определил французский социолог Э. Морен. Варианты этого типа представляли в своих ролях самые популярные звезды 1930-х годов — Грета Гарбо и Марлен Дитрих. Они же стали законодательницами строгого элегантного стиля в одежде, обогатили женский туалет введением элементов мужского костюма. Этот стиль был принят и переосмыслен советской модой, поскольку соответствовал изменившемуся социальному положению женщины в нашей стране — ставшей самостоятельной, освоившей мужские профессии, почувствовавшей себя полноправной хозяйкой на освобожденной земле.

Идеализированные, высветленные, очищенные от блеклой патины повседневности костюмы убеждали зрителя тогда, когда их оправдывала условность жанра, приподнятость поэтики, когда обобщенный и романтизированный образ уходил корнями в конкретную действительность. Но они были нестерпимо фальшивы там, где их сочиняли художники, не желавшие всмотреться в реальную жизнь современников.

Еще в самом начале 1930-х годов Г. Козинцев и Л. Трауберг в фильме «Одна» едко высмеяли обывательские грезы о повседневной жизни в белых одеждах. В мечтах учительницы Кузьминой — она и ее жених в белейших нарядах среди сверкающей белизной посуды, белый класс с беленькими детками. А в жизни... сопливая ребятня в отцовских шапках, сама она, учительница, скорчившаяся под шубой в нетопленной школе.

Нежизнен
вместе с та
приглушили
А. Роомом в
Придумал
начал возник
появляться
спешит на с
Несоответс
жизни беспр
черпать оп
тельности, и
идеализации
кретности и
такой идеал
лет»). «Ста
стливый и
носить кос
хорошо за
Дело не в
костюма, —
заслуженн
счастливой
нации, сво
воката. Ре
заключено
в этой вы
над обра
рошо? —
платье. Д
точной, н
ной конку
Нужн
но-эстетич
ных фор
водящие
Конк
тельность
будто вз
Это
1920-х г
Наря
в жизни
надцати
богатств
в «Член

Нежизненная абстрактность белых костюмов спортивного типа вместе с такими же безжизненными, условными интерьерами приглушили серьезную нравственную проблематику, поднятую А. Роомом в фильме «Строгий юноша».

Придуманный образ какого-то белобрючного Рио-де-Жанейро начал возникать в фильмах «курортной» тематики, которые стали появляться на экранах второй половины 1930-х годов — «Девушка спешит на свидание», «Моя любовь» и др.

Несоответствие костюмов современных картин подлинной жизни беспокоило критиков. Они призывали кинематографистов черпать оптимизм своих фильмов в реальной советской действительности, в радостной атмосфере жизни и критиковали наивную идеализацию, достигнутую ценой утраты художественной конкретности изображения. В. Воеводин и Е. Рысс отмечали черты такой идеализации в облике старика Куликова («Партийный билет»). «Старый рабочий, вырастивший замечательную семью, счастливый и хорошо одетый, произносит свадебный тост. Манера носить костюм, манера кланяться, манера говорить напоминают хорошо зарабатывающего адвоката, провинциального златоуста. Дело не в том, что у настоящего Куликова не может быть такого костюма, — у него может быть десять таких костюмов, но старый заслуженный пролетарий, доживший благодаря революции до счастливой старости, имеет свои характерные черты, свои интонации, свой стиль, резко отличный от стиля провинциального адвоката. Режиссер потерял черты конкретного образа, в котором заключено неизмеримо больше подлинного глубокого смысла, чем в этой выдуманной фигуре. Мы помним, как раздумывал режиссер над образом провинциальной комсомолки. «У нас живут хорошо? — говорил он. — Хорошо. Ну вот и оденьте ее в хорошее платье. Девушку одели в модель от Пакена. Она стала явно зажиточной, но раз и навсегда потеряла всякое подобие художественной конкретности».¹

Нужно было, чтобы поток фильмов, выражающих нравственно-эстетический идеал эпохи в обобщенных, условных и очищенных формах, уравнивали фильмы, подробно и точно воспроизводящие и исследующие реальную жизнь.

Конкретные формы воплощения единой концепции действительности в 1930-е годы становятся многообразными и даже как будто взаимоисключающими.

Это было новое явление, мало затронувшее кинематографию 1920-х годов.

Нарядные костюмы «Цирка» и лохмотья шпаны из «Путевки в жизнь», пропыленные, пропитанные потом гимнастерки «Тринадцати» и белоснежные кители «Летчиков», этнографическое богатство костюмов в комедиях И. Пырьева и одежда крестьян в «Члене правительства». Внешне может показаться, что эти ко-

¹ «Искусство кино», 1936, № 11, с. 49.

стюмы отражают враждебные течения в эстетике, различное восприятие мира.

И все-таки это были костюмы фильмов, пропикнутых единым оптимистическим мироощущением. Только к его утверждению художники подходили разными путями — романтизацией действительности или ее изучением, кропотливым анализом повседневности. Фильмы этого последнего направления не конструировали прекрасное, не спускали его сверху вниз, а открывали прекрасное в жизни, часто там, где оно не лежало на поверхности, а скрывалось за внешне неброским, даже неказистым. Именно это направление стало главным в 1930-е годы. С ним связаны крупнейшие завоевания советского кино тех лет.

В начале 1930-х годов новая интонация, идущая от многозначной и многокрасочной подлинности жизни, наиболее последовательно проявляла себя в фильмах историко-революционной тематики.

Так, в «Юности Максима» косоворотка Максима и его мягкая шляпа — трогательно-нелепый праздничный наряд русского рабочего — были не просто сознательной мимикрией профессионального революционера, но и выражением коренной связи героя с его родной средой — питерской окраиной — нищей, но проникновенно поэтичной, малограмотной, но окрыленной наивной и возвышенной романтикой, исполненной горечи и одновременно обаятельно забавной.

Но постепенно линия детального изучения конкретной действительности все увереннее утверждала себя и в фильмах, поставленных на современном советском материале. Характерен пример из истории работы над фильмом «Встречный». Операторы, снимавшие картину, потребовали, чтобы В. Гардин, исполнявший роль старого рабочего Бабченко, был одет в глушившую свет замшевую куртку, позволявшую эффектно обрисовать светом его фигуру. Однако режиссеры решительно отвергли замшу. Операторы картины должны были понять, что на новом этапе развития кино главным становится не свето-тональное совершенство кадра, не его живописная выразительность, а конкретная достоверность человеческого образа, достоверность той старенькой, запорошенной рабочей спецовки, в которую был одет Бабченко.

Примечательно, что, изучая самые будничные слои современной жизни, мелкие и частные ее проявления, внимательно вглядываясь и в костюмы современников, художники приходили к тем же жизнеутверждающим выводам, что и мастера, сознательно идеализирующие действительность. Жизнь страны, до самых ее мелочей и частных, была проникнута бодрой, ликующей мелодией, и ее не могли заглушить всевозможные неудобства, несовершенства, сложности, которые отнюдь не игнорировались кинематографистами.

Е. Габрилович задумал написать сценарий «Машенька», увидев зимним вечером в Одессе милую, озабоченную девушку в длин-

ном, тяжелом пальто, в грубых чулках и башмаках. В этом фильме невзрачность одежды самой Машеньки и ее друзей, выходной туалет, собранный вскладчину, стоптанные туфли воспринимались как проявление духовной чистоты самых «рядовых» представителей нашей молодежи, как свидетельство ее свободы от тягостного и оупляющего гнета вещей.

Под тем же знаком твердой убежденности в исторической правоте осуществляемых в стране преобразований оценивали художники 1930-х годов явления «унификации» костюма. Неодолимое движение унификации охватило весь мир и заставило кинематографистов основательно пересмотреть способы использования костюма в его социальной функции. Но существовала унификация и унификация. В нашей стране за стандартизацией, урбанизацией облика людей скрывались зачастую совсем не те экономические и психологические явления, что в капиталистических странах. Изумление деревенской действительности заставляло связывать «урбанизацию» одежды колхозников с ростом их достатка, с повышением культуры, а главное, с пробуждением чувства собственного достоинства, с осознанием своих сил и ломкой старой рабской психологии.

Строгий костюм государственного деятеля на крестьянке Александре Соколовой («Член правительства») словно подтверждал законное право этой женщины на руководство страной. Старик Лаутин («Учитель») с гордостью повязывал свой первый в жизни галстук, покупал часы с цепочкой, запонки и предмет особой гордости — блестящий зажим для галстука — вещи, раньше ему вовсе не доступные. Экран подмечал неловкость, неумелость, наивность попыток приобщения крестьянина к городской культуре. Лаутин носит городскую рубашку с отложным воротничком по привычке навывпуск, подпоясавшись ремешком. Но теплый юмор, с которым подавались на экране подобные детали, не давал им стать свидетелями противоречий и издержек поступательного в целом процесса.

Уже перед самой войной экранный костюм зафиксировал определенные изменения общественных настроений и вкусов.

Белос полотню на экране стало отчетливо вытесняться креп-жоржетом. Парусиновые, начищенные зубным порошком туфли — лакированными лодочками. Вечернее платье стало появляться на экране чаще спортивного свитера. Все больше места стала занимать демонстрация пышных костюмов оперной сцены. Повседневные наряды героинь подчас соперничали с ними.

Эти изменения коснулись прежде всего кинокомедии.

Изменение костюмной эстетики отражало в первую очередь радостный факт — люди стали зажиточнее. Модное крепдешиновое платье, которое десятилетие назад могло лишь уличать богатую даму-бездельницу, теперь появлялось в гардеробах простых советских девушек. Но в этом тяготении зрителей к крепдешиновому идеалу предвоенных комедий была и своя печальная нота.

Накануне войны потянулись к картинкам веселой, безмятежной и богатой жизни с красивыми платьями и концертными роялями в просторных квартирах. Комедии, поставленные, но не успевшие выйти до войны, — «Антон Иванович сердится», «Сердца четырех» пользовались любовью и в годы войны, а сама эстетика направления была продолжена фильмами «Актриса», «Воздушный извозчик», вышедшими уже в военное время.

Этот поворот в эстетике костюма был отмечен и в «серьезном» кино. Ведь не случайно Райзман в «Машеньке» был так внимателен к деталям костюма. Нарядное платье, «вещь» начинали становиться серьезной социальной проблемой. Однако эта проблема была снята начавшейся войной и воскресла лишь много лет спустя после ее окончания.

3

Великая Отечественная война внесла свои изменения в облик киногероев. Воинская гимнастерка стала самым частым костюмом и на экране. Во время войны заявляли о себе самые разные методы подхода к костюму, звучали отголоски самых разных эстетик, проявивших себя в советском кино прошлых лет, но в новых условиях все они были переосмыслены и восприняты по-новому. Категоричность и однозначность, резкое разграничение по внешним признакам противоборствующих групп, свойственные кинематографу 1920-х годов, были использованы для противопоставления двух столкнувшихся в смертельном единоборстве миров — мира гуманизма и прогресса и несущего гибель всему человеческому миру фашизма. Белоснежная радостная эстетика костюма 1930-х годов, ее «опереточный» вариант, сформировавшийся в фильмах И. Пырьева, крепдешиновое великолепие предвоенных комедий — все они в годы войны воспринимались под общим знаком. Идилличность и нежизненность форм перестали ощущаться. Подчеркнуто радостные картины довоенной жизни обостряли ненависть к разрушившему ее врагу, звали каждого внести свою лепту в дело восстановления счастья на земле. Напоминавший об оперной сцене костюмный монументализм исторических фильмов воспринимался в контексте военных лет как выражение героического величия Родины, не раз дававшей достойный отпор чужеземным захватчикам. Только направление, детально анализирующее действительность, пока ждало своего часа. Его время пришло позднее, когда настала пора вдумчиво осмыслить события минувшей войны.

В первые послевоенные годы зритель охотно мирился со слишком нарядным и демонстративно благополучным обликом героев экрана. Эта красочная нарядность соответствовала ощущению победы. Однако, чем дальше, тем больше так называемая

«лакировочная» эстетика отрывалась от жизни. Печально памятные экранные работницы, с каждым новым эпизодом менявшие туалеты из столичного Дома моделей, рабочие в стерильно чистых комбинезонах, сельские красавицы в нарядах из экспозиции этнографического музея. Внедряемый с экрана стиль одежды опирался на гальванизацию когда-то, может быть, и прекрасных, но, увы, уже отживших, не нашедших своего места в современной жизни, отвергнутых народом традиций. Между жизнью и экраном образовался угрожающий разрыв. В жизни колхозницы шили себе платья по городским фасонам и мечтали о капроновых чулках. На экране же они появлялись в длинных бабушкиных юбках и цветастых полушалках. В жизни девушки того времени, едва окончив школу, бежали в парикмахерскую освободиться от надоевших косичек («девичья краса» оказывалась крайне неудобной прической для тех, кто торопится по утрам на работу или в институт). На экране же редкая молодая положительная героиня появлялась без целомудренных кос.

Ответной реакцией на внедрение с экрана фальшивого эстетического идеала было то, что в середине 1950-х годов в кино восторжествовал плохо, даже безвкусно одетый хороший человек. В обстановке тех лет отказ от красивого внешнего облика положительного героя по-своему выражал позицию гражданской честности, пафос жизненной подлинности. Как откровение принимал тогда зритель на экране неказистые, но такие знакомые, «настоящие» костюмы современников. Одновременно кинематографисты середины 1950-х годов учили не доверять внешности и костюму, пытались утвердить истинные мерилы человеческой ценности, обнаруживать духовную красоту под самой неприглядной оболочкой.

В фильме «Первый эшелон» хорошая девушка Аня все время ходит в брезентовой куртке, перепачканной машинным маслом, в некогда белом платочке и к тому же с лицом, вечно измазанным сажей. В фильме «Сережа» директор совхоза Коростылев предстает обряженным в чудовищный, вызывающе немодный, безобразящий и оглупляющий его костюм — таким пожелал запечатлеть его заезжий оператор кинохроники. А ведь зритель уже знал, что настоящий Коростылев в своей повседневной жизни умен, великодушен, красив. В фильме «Отчий дом» ватник и грязные сапоги матери колхозницы оскорбляли «тонкий» вкус студентки Тани и поначалу не давали ей увидеть красоту сердец, скрытых под грубой, порой шокирующей ее оболочкой. Эстетизация ватников и тяжелых сапог на экране 1930-х годов во многом была вынужденной — страна жила нелегко. Герой середины 1950-х годов находился уже в других условиях. Неказистый невзрачный облик был для него неорганичен. Все в новом герое вызвало к новому стилю жизни. Он заслужил его и имел уже достаточно объективных возможностей, чтобы зажить удобнее и красивее. Но он подчас просто не привык, не умел создать гар-

мощию между своей душевной красотой и неказистой «формой». Прекрасный в труде, он был скован и неуклюж на досуге. Он ждал помощи.

Кинематографисты, едва обратившись к показаниям костюма, очень скоро развеяли миф о благополучной стандартности в одежде всех без исключения членов нашего общества. Реальные социальные и культурные различия между людьми отражались их костюмами, причем весьма заметно.

Сколько фильмов второй половины 1950-х годов построено на столкновении героя с иной по культурному уровню средой. И всегда этот конфликт на экране подчеркивался костюмом. Скромный и милый облик учительницы Тани («Весна на Заречной улице») и неумелые претензии на моду заводских девчат; хорошенькое платьице другой Тани, студентки («Отчий дом») и некрасивая, немодная одежда ее новых деревенских родственников; вульгарные туалеты монтажницы Кати («Высота») и простое элегантное платье инженера Маши. У авторов всех этих фильмов не было сомнения в необходимости быстрее преодоления отмеченных различий, в том числе и в costume, и всегда одежда культурных героинь становилась воплощением эстетического идеала для тех, кто поотстал в своем эстетическом развитии (в нравственном отношении «некультурные» героини часто превосходили героев интеллигентных).

Идеал в этих фильмах оказывался распыленным между отдельными персонажами, но пылинки легко собиравлись в прекрасное целое по принципу: «если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...» Если бы к нравственной красоте деревенской девчонки Нюрки да Танино умение одеваться... И фильмы тут же намечали ближайшие пути конструирования гармоничных личностей. Нюра просила у Тани выкройку модного сарафанчика, а Катя под влиянием Маши и влюбленного в нее интеллигентного рабочего Пасечника переставала носить свои «платья для Южной Америки».

И все-таки наиболее чуткие постановщики предпочитали оставлять своих героев в самом начале их пути к совершенству и избегали воочию показывать окончательный результат — воплощенный образ гармоничной личности, прекрасной и душой, и одеждой.

Очевидно, их останавливала до поры неясность конкретного существа такой личности, к тому же смущала осознаваемая необходимость перегруппировки свойств положительного героя, пугало то, что такой герой должен был бы, по-видимому, не во всем соответствовать нормам, связанным с прежним представлением об идеале.

Один из вариантов героя, несущего новое активное единство внутренней сущности и внешней формы, возник перед нами на экране в ослепительном великолепии идеально белой рубашки, модных тогда остроносых ботинок, прекрасно сшитого пиджака

и дразняще узких брюк. В своей первой ипостаси он получил профессию физика-теоретика и имя Илья Куликов. Напомним, что первоначально Илья Куликов мыслился в фильме «Девять дней одного года» только как заранее обреченный на поражение оппонент Гусева. Однако объективный анализ общественных настроений позволил увидеть в Куликове наиболее типичного представителя своей среды и к тому же человека, в образе жизни и в поведении которого реализуется жизненный идеал очень большой группы молодых современников. В итоге Куликов оказался в фильме на равных с Гусевым, одновременно как его оппонент и как союзник. Рядом с Гусевым, традиционным героем долга, оказался герой, образом которого снималась общественная необходимость аскетизма, утверждалась социальная плодотворность свободы творческой личности, право на полноту самовыявления незаурядного и полезного другим человека. Это право Куликов реализовал в своей работе ученого, в своих независимых суждениях и в своем хорошем, модном костюме. В 1920—1930-е годы подчеркнуто модный костюм чаще всего характеризовал «классового врага». Элегантный мерзавец был контрастом и своего рода оправданием аскетизму положительных героев. В послевоенные годы элегантный (не дай бог, заграничный) костюм был свидетельством низкопоклонства перед Западом.

В фильме Ромма право на симпатию едва ли не впервые получал незаурядно, с «ненашенской» элегантностью одетый человек. Куликов утверждал право выделяться из массы, почти эпатирующую свободу самовыявления. С серьезной, впрочем, поправкой — это право и эту свободу заслуживал лишь человек высокого интеллекта и высокой нравственной организации.

«Обложка» нового героя — его скепсис, прония, его, наконец, отличный костюм, оказалась яркой и подозрительно манящей. Неглубокие последователи торопились приобщить себя к новой форме, как признаку причастности к миру людей, наиболее полно выражающих поступательную тенденцию времени. При этом нередко забывали о соразмерности свободы с необходимым вкладом в общее дело, о выполнении обязанностей, дающих право на свободное и многоплановое самопроявление. В орбите тиражированного эталона оказались пронижные, хорошо отутюженные «интеллектуалы» фильмов типа «Улица Ньютона, дом 1» или «Еще раз про любовь».

Легковесные и поверхностные последователи заставили усомниться в общественной позитивности и даже точности социально-исторической типажности активно выражающего себя героя. Так, фильм «Здравствуй, это я» поставил под сомнение саму возможность разностороннего и полноценного самовыявления для человека современной науки. Самоограничение оказывается прямо пропорционально величине реального вклада в дело. В фильме Довлатяна появились физики скорее невзрачные, чем элегантные, скорее провинциальные, чем по-столичному современные.

Это люди нелегкой и прозаичной по сути трудовой жизни, герои, определяющие собой время, но не успевающие угнаться за капризами моды в одежде и умонастроениях.

Свободно выявляющий себя герой впервые был опробован в среде современной науки. (И в той же среде безграничность его самовыявления была поставлена под сомнение.) Среда науки более всего давала возможности для свободного самовыявления. Она же концентрировала явления, характерные для всего общества. Но масса советских людей, занятых обычным трудом, наделенных обычными, средними способностями и обладающих средними возможностями по части самопроявлений?.. Именно на среднем уровне — в жизни рабочих, колхозников, рядовой интеллигенции общество более всего заинтересовано в определении новых сущностей и форм.

Тема самоусовершенствования героя в современном советском кино становится одной из ведущих. Вопрос «как одеться» становится частью вопроса «как жить». Но эти вопросы сегодня приобретают уже иные оттенки, чем пятнадцать или даже десять лет тому назад.

Мы с радостью отмечаем, что модная, красивая, нарядная одежда на рабочих, студентах, колхозниках сегодня воспринимается нами как совершенно реальная и жизненно достоверная (реальная уже не как позволенный жанром допуск, а реальная именно в плане документальном). Это ли не свидетельство роста нашего богатства и нашей культуры? Но благосостояние выдвинуло свои сложности. Перед нашим героем встал совсем не простой вопрос — как жить духовно и осмысленно в условиях возрастающего достатка, как найти соответствующие духу нашего общества формы зажиточности.

Надуманнми и не отвечающими подлинным устремлениям советских людей выглядят сегодня попытки принять позу презрения к преимуществам достатка. И снова экранный костюм разоблачает беспочвенность таких попыток, выворачивает наизнанку аскетизм «из принципа». Вот фильм «Молодые». Его сознательные рабочие герои самозабвенно упиваются самоограничением. И не потому, что нет возможностей (уж если захотят, они-то смогут), а просто так — не желают. И положительный рабочий гоняет свою любимую жену в демисезонном пальто по морозу, лишь бы не принять шубу из рук в общем-то симпатичной и лояльно настроенной к нему тещи. (Сам-то он, очевидно по недосмотру постановщика, одевается довольно тепло.)

Изображение достатка, счастливой зажиточной жизни — совсем не новое явление для нашего кино (вспомним хотя бы довоенные колхозные фильмы). Но только сейчас материальное благополучие стало восприниматься как сложное и противоречивое явление, порождающее цепную реакцию непростых проблем. Одежда — самый очевидный для внешнего наблюдателя свидетель материального состояния. Она же может стать очень красно-

речивым показателем культуры потребления, его осмысленности и, если можно так сказать, «одухотворенности». Она образно демонстрирует различные неблагополучия в использовании благ достатка.

Совсем не просто определяются формы зажиточной жизни для современной колхозной деревни. Еще и потому, что параллельно с ростом материального благосостояния идет процесс ее урбанизации, утверждение черт городского быта в жизни колхозников.

Герой фильма «Человек на своем месте», молодой председатель колхоза Бобров, предлагает решить задачу внедрения современного образа жизни и труда колхозников методом кавалерийской атаки. Он решительно вторгается в деревенский уклад со своими дерзкими планами перестройки колхозной экономики (впрочем, мы не собираемся здесь касаться круга поднятых фильмом экономических проблем) и со своим обликом современного городского интеллигента. И жену выбирает себе под стать — с городской профессией архитектора и в городском брючном костюме. Бобров стопроцентно свой в компании столичных студентов, а «притираться» к сельским традициям он, по всему видно, не собирается. Пусть лучше деревня равняет себя по нему. Метод смелый, хотя, пожалуй, рискованный, несмотря на то, что в фильме Бобров одерживает убедительную победу.

Вслед за «Человеком на своем месте» режиссер Сахаров ставит фильм «С весельем и отвагой» — косный сельский быт взрывает на этот раз молодой судебной механик. Но именно костюмам фильм в немалой степени обязан тем, что его «отважный» герой начинает напоминать пародию на самого себя. Он работает на рыболовном судне одетый в светлый джинсовый костюм, зауженный настолько, что и акт простой ходьбы облаченного в него актера вызывает недоумение и сочувствие. Товарищи по работе интересуются, не жалко ли герою эту маркую, заграничную и, видать, не дешевую вещь. Нет, оказывается, не жалко...

Гораздо более осторожно подходил к решению проблемы В. Шукшин. Он не предлагал готовых решений, а размышлял, приглашал к раздумью, отмечал переплетение противоречий и известные издержки того же процесса урбанизации.

Как часто село получает суррогаты городской культуры, костюма в том числе. Внедряют ее на селе свои же отщепенцы вроде блудного сына Игната («Ваш сын и брат»). Он сумел добиться в жизни полного благополучия, но от городской цивилизации воспринял одну лишь шелуху. С чувством снисходительного превосходства, распираемый сознанием собственной щедрости, привозит Игнат в родные места полосатые подарки (полосатое модно) и себя самого, одетого с прямолинейной непреклонностью и неумелостью новообращенного. Так, может быть, просто внедрять не плохое, а хорошее, не суррогат, а настоящее? И проблема легко и быстро разрешится, когда деревенские Июры и

Настя сошьют себе платья по выкройкам столичных студенток... В фильме «Живет такой парень» был эпизод показа моделей одежды в сельском клубе. Платья вполне приемлемые с точки зрения горожан — в меру модные, в меру скромные. Но в какой парад сюсюкающей пошлости выливается эта демонстрация! Какое отсутствие реальных представлений о деревенской жизни! Туалет «птичницы Маши», специально с карманом для книг. Элегантные брюки «полевода Паташи»... «Вечерний туалет, удобный для посещения театра» принят с недоумением — ближайший театр от села не менее чем за сто километров. «Пляжный ансамбль» встречается осуждающими взглядами пожилых колхозников и хохотом молодых парней. Пашка Колокольников, герой фильма, мысленно прикинул на себя и свою Настю модели из модных журналов — конфуз получается. Нет, видимо, не в механическом усвоении городской культуры должны открыться Пашке позитивные формы его существования.

Шукшин отмечал незащищенность деревенских жителей перед пошлостью, их радостную готовность принять любой совет, любую рекомендацию. Больно видеть серьезные и внимательные лица колхозников, присутствующих на демонстрации моделей. Жалко глухонемую Веру, искренне радующуюся привезенному братом городскому платью. Платье с этикеткой заграничной фирмы, блестящее, весьма смело декольтированное, смешное на полудетской Верной фигурке, нелепое на деревенской улице, рядом с утиным прудом и огородами...

Впрочем, кажется, что от фильма к фильму внешний облик жителей деревни занимал режиссера все меньше и меньше. Костюмы фильма «Печки-лавочки» по сравнению с «Живет такой парень» стали как-то глуше, незаметнее. В «Калине красной» костюмам не откажешь как будто ни в выразительности, ни в достоверности, но они лишены социальной проблемности тех же самых, хотя бы полосатых одеяний Игната в фильме «Ваш сын и брат». И произошло все это потому, что режиссер освободился от узко понимаемого прагматизма, от злободневности и социологичности на уровне газетного очерка. Проблему, поднятую некогда размышлениями о деревенской моде, Шукшин развил до уровня глубоких раздумий над сопряженностью человека с жизнью, сочетающих философскую обобщенность с поразительной конкретностью изображения. Проблеме нового облика сельского быта Шукшин отдал дань, как заслуживающей внимание частности, а затем растворил ее в море куда более серьезных вопросов. Отказ от поверхностно актуальной «проблемности» костюма в фильмах Шукшина связан и с тем, что многозначнее, а одновременно отчетливее и незыблемее стал нравственно-эстетический идеал режиссера — простое, честное и поэтичное отношение к миру, одинаково близкое ему и в колхознике, и в горожанине, и в том, кто уже усвоил тайны хорошего вкуса, и в том, кто поотстал на пути к нему.

А в горо
ности быст
прос об уча
тической ку
мена «Выс
что усво
тарных сф
общение
и со вкусе
обретается
Но многие
с красотой
сочетается

На наш
откровенно
А когда ве
строгий, с
кого — хот
мудрящую
все, что м
мечен в об
оборот, не
не о муди
грамме —

Преж
одной мы
цовку, то
всяком
быть, ли
от жизни
формы о
ных позн

Так, п
стративн
к соврем
ные кост
внешне т
подонки.
очень по
В «Трех
делении
Но один
дые год
соединя
бочего.

Така
нажей,
собой в

А в городе, в рабочей среде, где больше соблазнов, где потребности быстрее возникают и легче удовлетворяются? Сегодня вопрос об участии экранного костюма в воспитании внешней эстетической культуры горожан уже не стоит так остро, как во времена «Высоты» и «Весны на Заречной улице». Время показало, что усвоение основ потребительской эстетики, эстетики утилитарных сфер, происходит несравненно быстрее и легче, чем приобщение к высотам подлинной духовной культуры. Умение модно и со вкусом одеться, обставить комнату, сервировать стол приобретается массой людей без особого труда, хоть и тоже не сразу. Но многие так и не поднимаются на высшую ступень общения с красотой. И весьма высокий уровень потребительской культуры сочетается у них со скудностью духовного мира.

На наших экранах духовная ограниченность часто обозначается откровенной вульгарностью и дешевой претенциозностью наряда. А когда все в порядке с костюмом и не в порядке с душой? А когда строгий, скромный и деловитый облик молодого рабочего (такого — хоть на плакат) скрывает самовлюбленность эгоиста и немудрящую философию обывателя, стремящегося рвать от жизни все, что можно (несколько лет назад такой тип был интересно намечен в образе Павла из фильма «Утренние поезды»). А если наоборот, не новая и уж совсем не модная одежда свидетельствует не о мудром самоограничении, а о несложной жизненной программе — не надрываться, мне и этого хватает.

Прежде костюм объединял героя с массой людей одного класса, одной мысли, одной воли (если герой был рабочим и носил спецовку, то другие люди в спецовках были его товарищами и во всяком случае потенциальными единомышленниками, может быть, лишь временно в чем-то заблуждающимися и отставшими от жизни). На современном экране полное сходство внешней формы очень часто скрывает абсолютное несоответствие жизненных позиций.

Так, в фильме «Влюбленные», пожалуй, даже слишком демонстративно подчеркивается причастность положительных героев к современному молодежному стилю жизни — модные современные костюмы и прически, модные современные танцы. Но ведь внешне так же выглядят в этом фильме и распущенные молодые подонки. «Обвиняются в убийстве» — убийцы по внешнему облику очень похожи на свою жертву — смелого и благородного парня. В «Трех днях Виктора Чернышева» не надолго встречаются в отделении милиции двое внешне очень похожих заводских ребят. Но один из них — Виктор бездумно и бессмысленно тратит молодые годы. Другой же — судя по его скупым словам и поступкам, соединяет в себе лучшие свойства современного молодого рабочего.

Такая внешняя похожесть антагонистов, противников, персонажей, олицетворяющих авторский идеал, и тех, кто выражает собой вредные и опасные тенденции современной действитель-

ности, — совсем не случайны в кино сегодняшнего дня. Прежде главные конфликты возникали в столкновениях представителей разных социально-экономических групп, «наших» и «не наших». Долгое время эти конфликты в советских фильмах обретали форму борьбы по-разному одетых людей. (В 1930-е годы место иначе одетого врага — издателя, кулака, враждебно настроенного спеца — занял враг мимикрирующий, классовый враг в рабочей спецовке.) Сегодня попытки обнаружить какие-то конфликты между отдельными социально-экономическими группами нашего общества и тем более облечь каждую из враждующих сторон в «свой» костюм поражают надуманностью и нежизненностью.

Еще раз обратимся к фильму «Молодые». Рабочий парень ведет в нем борьбу за душу любимой девушки, пытаясь вырвать ее из-под тлетворного влияния интеллигентных друзей и родственников. Не удивительно, что костюмы этого фильма, призванные обозначить абсолютно искусственный в наши дни конфликт между интеллигенцией и рабочим классом, отличаются уже довольно редкой на наших современных экранах социальной неточностью. Разве не странно, например, что костюмы всех без исключения интеллигентных героев этого фильма отмечают вульгарность, дешевая экстравагантность, отсутствие вкуса — что-нибудь непременно блестящее, кружевное или очень мохнатое. Своеобразную трансформацию претерпевают костюмы главной героини этого фильма — под влиянием рабочей среды ее облик облагораживается, наряды утрачивают экстравагантность и вульгарность, и лишь временный разрыв с возлюбленным обозначен возвратом к старому — появлением чего-то ажурного. Режиссеры второй половины 1950-х годов, ориентировавшие деревенских и заводских девчат на платья инженерш и учительниц, а последних убеждавшие учиться душевной красоте у своих менее образованных сестер, были все-таки ближе к реальному положению вещей.

Конфликты современных фильмов о сегодняшней советской действительности происходят уже не между классовыми врагами, а между представителями разных групп внутри классов социалистического общества. Эти группы объединяют людей на основе единства образа жизни, культуры, психологической установки, возраста и т. д.

Наблюдения над костюмами помогают художникам осуществлять важную социальную функцию — наблюдать за формированием таких групп, очерчивать их границы, проявлять объединяющие их начала, соотносить систему ценностей, принятых в этих общностях, с ценностями всего нашего общества.

Вот эпизод цехового собрания из фильма М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева» — небольшой коллектив объединенных общей работой людей. Некоторые из них в фильме раскрываются репликами, даже монологами, другие немые. За них говорит один только внешний облик, костюм. Все — рабочий класс, коллектив одного цеха. Но костюм почти каждого из собравшихся — это и

свидетельство принадлежности к еще какой-то общности — психологической, возрастной, культурной... Безлико модные рубашки и куртки таких, как Виктор, ребят, для которых «быть как все» стало программой жизни. А рядом небрежно распахнутые на груди, без всяких претензий на моду ковбойки других парней, которым законы группы велят презрительно относиться к «пижонам». Темное платье со строгим белым воротничком на девушке-скромнице, вчерашней десятикласснице. Вызывающе «антипижонская» спортивная рубашка на работяге Кравченко. Традиционно широкие брюки на пожилых рабочих. Выделяется элегантностью облик двух девушек — представительниц цеховой интеллигенции — инженеров или технологов. А солидный пиджак и шерстяная рубашка на представителе заводской комсомольской организации — тоже признак особой группы уже внутри интеллигенции.

Здесь каждый костюм — свидетельство какой-то своей жизненной программы, своих идеалов и ценностей, своей правды, своих корней и традиций.

Определенную группу внутри столичной интеллигенции исследует М. Хуцнев в фильме «Июльский дождь». Костюмы интересующего Хуцнева «круга» очень убедительно раскрывают его жизненные основы. Круг, к которому принадлежит Лена, отмечен нервозным стремлением всегда и во всем быть на уровне стандартов «современного человека» — в мыслях, в поступках, в одежде. Их отличает беспокойное и почти брезгливое стремление отделиться, обособить себя от массы не посвященных в святая святых современного стиля жизни, практически толкающее на хлопотные и часто унижительные пути добывания «уникальных», заграничных вещей.

Эпатаж непосвященных, фрондерство по отношению к официально признанному тоже представляет собой одно из требований того же эталона. В фильме внешний облик, костюм очень точно позволяют отделить «этих» от «других». Девушка-спортсменка, приведенная на вечеринку кем-то из Лениных друзей, Ленины родственники — по социальному положению тоже интеллигенция, тоже с высшим образованием, но все-таки «другие». Об этих эпизодических персонажах мы и можем судить в основном по костюму. И именно костюм позволяет отнести их в разряд «других». Их облик более статичен, осторожен и отмечен «непосвященностью» в тайну — легкое отставание от моды, слишком усердное следование правилам «приличности», чуть меньше умелости и вкуса, чуть более заметно выражено желание украсить себя.

Группы, о которых шла речь выше, эфемерны, особенно в условиях высокого темпа социальных перемен. (К тому же каждый отдельный человек принадлежит одновременно к очень большому числу социальных общностей. И два героя могут, например, придерживаться стандартов одной группы в отношении одежды,

а в отношении к труду стоять на позициях разных групп.) И потому вполне естественно, что костюмы современного экрана так часто отмечают смещенность признаков. Сущность выбирает как бы несвойственную ей форму. Через одну и ту же форму стремятся выразить себя разные содержания.

В фильме режиссера Л. Менакера «Ночная смена» среди членов бригады Пономарева в придании себе облика «настоящего работника» более всего преуспевает «зеленый стручок» Андрей. А по жизненной философии он никакой не рабочий — циничный мальчишка, зарабатывающий трудовой стаж для института, после чего — прощай, рабочая жизнь. Носителем подлинной психологии современного советского рабочего оказывается в этом фильме человек в белом воротничке — вышедший из рабочей среды молодой специалист-диспетчер.

Неудивительно, что в наших современных фильмах нередко заявляется своего рода вотум недоверия костюму, а точнее — всем скороспелым попыткам классифицировать людей по его показаниям. Так, в фильме Ю. Райзмана «Твой современник» герои последовательно опровергают первоначальные суждения, которые навязывает зрителю платье.

Лощеная элегантность Губанова-старшего противоречит укоренившимся представлениям об «отцах» — честных, преданных, многоопытных, но недостаточно чутких, душевно негибких. В то время как облик интеллигентного и тонкого Ниточкина провинциален и пелен до крайности. Катя выглядит «фабричной девчонкой» только когда сама хочет этого, при встрече с Губановым-старшим, откровенно издеваясь над косностью его представлений о молодых работницах. Недоверие к костюму, весьма часто провозглашаемое нашими фильмами, тоже является показателем сложных социальных процессов, происходящих в недрах нашего общества.

И сколько еще тем, где костюм мог бы обнаруживать ход скрытых глубинных процессов жизни нашего общества. Например, взаимоотношения коллектива и личности. Случаи, когда коллектив властно диктует новичку свои законы. И наоборот, когда отдельный человек пытается утвердить в коллективе свою систему ценностей. Взаимоотношения между характером труда, его организацией и общим духовным настроением работающих. Процесс включения человека в новую среду, его поглощение новым классом и выход из прежней среды. Проблема роста современного человека (раньше это был «вертикальный» процесс. Сегодня социологи называют наиболее характерной и оптимальной для общества так называемую «горизонтальную мобильность» — человек растет интеллектуально, духовно, нравственно, сохраняя при этом место в своей прежней социально-экономической группе). Вот некоторые вопросы, при разработке которых в кино экранный костюм может сказать свое достаточно авторитетное и новое слово.

По-пр
героя, ко
жизни. Ч
является
Свою
особенно
своего су
совую мо
ского со
ных стар
узнают, и
Зарая

сать особ
ная фирм
чить так

В. М.
в качест
в движен
дится в
деса мог
демонстр
щегося ч
жизнени
влекает
рисунку
торые н
приезжа
вается
правлен
и отдале
предста
ределени
рые выд

Кино
подател
ров — пр
утверди
Кино су
ные, на
ствами
ноэкра
Н. З
тельско

По-прежнему остро стоит перед нашим кино задача создания героя, который властно заставит подражать себе во всех сферах жизни. Частным, но все-таки существенным аспектом этой задачи является проблема влияния кино на современную массовую моду.

Свою огромную силу воздействия на внешние формы жизни, особенно на моду в одежде, кино доказало уже на первых шагах своего существования. Сейчас активное воздействие кино на массовую моду подтверждает даже статистика. Так, по данным польского социолога К. Жигульского, восемьдесят процентов опрошенных старшеклассников назвали кинотеатр «тем местом, где они узнают, как надо одеваться, что модно».

Заражающую способность кино в области моды следует приписать особой наглядности экранного изображения — ни одна модная фирма, ни одна самая опытная манекенщица не могут обеспечить такого всестороннего показа костюма, как киноэкран.

В. Маяковский еще в ранние годы кино рекомендовал экран в качестве самого лучшего пропагандиста моды: «Учитесь моде в движении, притом движение должно быть массовым. Так приходится вместо журналов рекомендовать вам, дамы и кавалеры, чудеса могучего кинемо, который даст и толпу и движение».¹ Кино демонстрирует платье, надетое на живого, действующего, движущегося человека, показывая его с разных точек зрения, в разных жизненных ситуациях, в разном окружении. Крупный план привлекает внимание к самым мелким деталям — отделке, фактуре и рисунку ткани. Экран доносит последние модели до зрителей, которые не следят за модными журналами, к которым никогда не приезжают манекенщицы. Кино, таким образом, повсюду оказывается могучим средством приобщения к господствующему направлению моды населения рабочих кварталов, жителей сельских и отдаленных местностей. Наконец, в кино новые формы одежды предстают как часть целостного образа жизни, связываются с определенным стилем поведения, соотносятся с персонажами, которые выдвигаются как наиболее соответствующие времени.

Кинематограф без особого труда сумел вырвать право законодательства в вопросах моды у ее прежних многовековых лидеров — правящих классов, аристократии. Он сильно поколебал утвердившееся в прошлом веке лидерство театральной сцены. Кино сумело представить своим зрителям наиболее демократичные, наиболее впечатляющие, наиболее заражающие своими свойствами авторитеты. Лидерами современной моды стали герои киноэкрана.

Н. Зоркая в своей в целом интересной статье «О штампах зрительского восприятия» относит воздействие кино на моду к неиз-

¹ В. Маяковский. Женщины, мода и кинемо. — «Вопросы литературы», 1970, № 8, с. 201.

бежным порокам его «заражающей» силы (на одном полюсе окрыляющее воздействие «Броненосца «Потемкина» и «Чапаева», на другом — «платье, как у Гурченко» и «обрит, как Юл Бриннер»).¹ Вряд ли такое утверждение справедливо. Определяя формы новой моды, распространяя ее в массах, выдвигая своих лидеров моды, кино вместе с другими институтами, формирующими и распространяющими моду, выполняет в обществе полезную роль, облегчая человеку приспособление к постоянно меняющимся условиям окружающей действительности. Но, конечно, нельзя утилитарную функцию регулирования массовой моды приписать всему искусству кино в целом. Подлинно новаторские произведения киноискусства, обладающие самыми высокими эстетическими качествами, участвуют в формировании облика жизни, в воспитании вкусов зрителя, но это участие состоит не в выдвигании конкретных форм для массового подражания. В этих фильмах определяются скорее черты стиля времени. Конкретные признаки моды оформляются уже в фильмах иного уровня и качества эстетики — в произведениях развлекательного кино.

Вопрос, кому в кино надлежит брать на себя регулирование моды, — очевидно, не праздный. Ведь пока большинство наших немногочисленных попыток сознательного воздействия с экрана на моду приходилось как раз на «неподходящие» фильмы, слишком «серьезные» для выполнения подобной задачи.²

Социологи, изучающие явления моды, отметили, что люди вообще не подчиняются любым попыткам внедрения моды «сверху». Значит, утвердиться в массах могут лишь формы новой моды, разработанные на базе учета реальных потребностей и настроений членов общества, доминирующих в данный момент вкусов и увлечений. Потому, например, не вошли в жизнь новые образцы костюма, предлагавшиеся фильмами конца 1920-х годов, или формы, связанные с гальванизацией уже отживших свой век традиций народной одежды.

Следуя моде, люди осуществляют свои претензии на принадлежность к какой-либо социальной группе, собственной, или стоящей выше на ступенях социальной иерархии. У разных категорий зрителей могут оказаться разные авторитеты в вопросах моды. Очевидно, что попытки регулирования моды должны адресоваться не абстрактному «среднему» зрителю, а какой-то конкретной зрительской группе. Молодежь особенно чутко откликается на капризы переменчивой моды. И именно молодежь чаще всего оказывается в плену непрошенных «кинолидеров», порожденных чуждыми нам социальными условиями. Вспомним невеселую историю

¹ Н. Зоркая. О штампах зрительского восприятия. — «Вопросы киноискусства», вып. 9. М., 1966, с. 107.

² Такое несоответствие серьезных обличительных задач сатирической комедии и «киножурнала мод», в который обратился фактически фильм В. Басова «Нейлон-100%», отмечала Н. Ильина в статье «Интересная новация» («Искусство кино», 1974, № 6).

30

порожденных экраном модных увлечений за последние десять-пятнадцать лет. Откровенно плохой французский фильм по повести хорошего русского писателя породил легионы «колдуний», которые по прошествии нескольких лет уступили место «бабеттам». Мальчишки заламывали шляпы на манер отнюдь не великолепной в семье вестернов «Великолепной семерки», а позже стали одеваться в черное, чтобы походить на таинственного Фантомаса. В лидеры моды грозил выйти наш собственный Ихтиандр — герой незабвенного «Человека-амфибии».

Автору этих строк приходилось держать в руках писема, адресованные на студию «Ленфильм», где зрители просили выслать им выкройку костюма (уточнялось: «черную рубашечку и белые штанишки») очаровавшего их «Ихтиандра» (именно с такой орфографией пришлось встретиться на страницах одного из писем). Это ли не печальный баланс упущенных возможностей, неудовлетворенных потребностей молодежи в красоте и романтизации жизни.

Регулирование моды, воспитание культуры одежды — лишь очень частный вопрос среди массы проблем, связанных с этическим и эстетическим воспитанием зрителей. Проблемные новаторские фильмы воспитывают в зрителе необходимую подвижность сознания. Они ведут к восприятию своих идеалов через споры и размышления. Они первыми отмечают и оценивают новые черты в изменившемся характере времени. Лучшие из них, по большому счету, становятся учебниками жизни. Герои развлекательной кинематографии в упрощенной, стандартизированной и не приглашающей к раздумьям форме обычно повторяют типы времени, открытые «большим» кино. Развлекательное кино должно быть здоровым и радостным отдыхом, красивым зрелищем и еще... Ведь серьезному человеку вовсе не противопоказано обращаться за помощью к журналу мод в своем естественном желании выглядеть красиво и современно. Развлекательный фильм тоже может быть своего рода журналом мод, отличающимся особой конкретностью и всесторонностью изображения моделей, самоучителем принятого на данный момент нашего «хорошего тона». Здесь должен господствовать вкус, как преддверие к постижению красоты, оригинальности, наконец, целенаправленное желание учить красивому.

СТИЛЬ, ЖАНР, КОСТЮМ

1

У каждого портного свой взгляд на искусство.
Козьма Прутков

Рассмотрим вопрос, который нам не раз уже невольно приходилось затрагивать в предыдущем изложении, — зависимость костюма от стиля и жанра кинопроизведения.

Сравним костюм нескольких фильмов. Пусть это будут «Городской романс», «Июльский дождь», «Тридцать три», «Лебедев против Лебедева», «Внимание, черепаха!». Нетрудно заметить, что все это — фильмы, поставленные на сходном материале — действие их (целиком или по крайней мере отчасти) происходит в современной Москве, многие из этих фильмов рассказывают о людях одной социальной и возрастной группы.

Однако для всех видевших эти фильмы очевидно, что костюмы их персонажей взаимно не подменяются. Костюмы фильмов «Городской романс», «Июльский дождь» плохо смотрелись бы в фильмах «Тридцать три» или «Внимание, черепаха!». Они для них не смешны, отягощены грузом психологического подтекста.

Костюмы большинства названных выше фильмов отмечены явными следами принадлежности к комическому жанру. Но и внутри этой, уже ограниченной нами группы, мы снова видим взаимную неподменяемость костюмов. Костюмы, выполненные для фильма «Лебедев против Лебедева», показались бы, очевидно, слишком строгими и сухими в детской комедии «Внимание, черепаха!», а костюмы персонажей комедии «Тридцать три», перенесенные в фильм «Лебедев против Лебедева», были бы неоправданно резкими и условными. Костюмы каждого из этих фильмов несут на себе следы более дробных жанровых делений. Костюмы детской лирической комедии «Внимание, черепаха!» вызывают теплую, добрую улыбку (милые одежки детей, которые забавно приоткрывают завесу над будущими характерами. Молоденькая учительница, трансформирующая свой кокетливый уличный наряд в костюм строгой наставницы первоклассников).

Для костюмов комедии «Лебедев против Лебедева» характерна несколько безликая обобщенность и холодноватая лаконичность, под стать «пустым» современным интерьерам. В этом фильме, жанр которого следует определить, пожалуй, как комедия-размышление, ничто не должно мешать зрителю следить за ходом мысли героя.

Костюмы фильма «Тридцать три» несут в себе элементы обличения, осмеяния, критики отрицательных явлений действитель-

ности. Им свойственна жесткая и резкая гиперболичность — это костюмы комедии, тяготеющей к гротеску.

Жанровая дифференциация нередко таит в себе реальную угрозу превратиться в свод регламентаций. Она всегда поможет желающему перечеркнуть костюм (как и всякий другой элемент фильма), не соответствующий стандартным требованиям канонического жанра. Признай мы эти стандарты — и наши претензии к костюмам киногероев станут безграничны. Почему, например, в фильме «Твой современник», который не является комедией и даже трагикомедией, так смешно одет Ниточкин? А художникам, работающим у Феллини, вообще, наверное, следовало бы запретить работать в кино, так небрежно относятся они к законам официальных жанров.

Очевидно, и за кинематографистами, как и за писателями, следует признать право следовать рекомендации Л. Н. Толстого и создавать не столько киномоманы, киноэпопеи или лирические комедии, сколько «то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось».¹ Право на создание кинопроизведения неканонического жанра неизбежно будет правом и на неканонические костюмы. Стоило, например, Р. Быкову избрать для своей интерпретации сказки об Айболите жанровую форму, для которой трудно подобрать название среди узаконенных киножанров, как эта форма заявила о себе и в костюмах. Самым уместным в этом кинозрелище неканонического типа оказался заведомо некинематографический, подчеркнуто условный костюм. И зрители, даже малолетние, охотно приняли предложенную постановщиком игру в переодевания. Обезьянка Чи-чи, например, снимает шкурку-комбинезон — под ним оказывается белая рубашечка.

Но при этом во всем, в том числе и в костюме, художник всегда остается в сфере действия строжайших законов жанра, и судим он по этим законам (пусть даже эти законы «им же самим образованы», а сами жанры не имеют точного обозначения в киноведческой литературе). Звучит почти парадоксально, но художники, тем не менее, очень часто нарушают ими же самими заявленные законы жанра, причем нередко как раз костюмами.

Трудно принять полосатую, как морская тельняшка, майку Зайчика в комедии «Зайчик». И не просто потому, что таких маек сейчас никто не носит. Майка эта необычна. Ее полосатость невольно ассоциируется с полосатыми купальными костюмами первых комических. Однако фильм в целом не оправдывает появления такой майки — он для этого недостаточно эксцентричен.

Выбор жанра каждого конкретного кинопроизведения всегда бывает обусловлен индивидуальным стилем постановщика, его приверженностью к определенному стилевому направлению внутри кино. Отпечаток стиля кинопроизведения неизбежно должны нести на себе и костюмы фильма. Что такое стиль? Вот как опре-

¹ Русские писатели о литературном труде, т. 3. Л., 1955, с. 533.

деляет это понятие литературовед П. Палиевский: «...Он представляется нам как некая поверхность, на которой обозначился неповторимый след, форма, выдающая своим строением присутствие одной руководящей силы, главный художественный принцип в том его состоянии, как он проявляется в материале».¹ Палиевский продолжает: стиль «открывается лишь как единство, которое нужно найти во внешнем многообразии».² Термин «стиль» затем и введен, чтобы вскрыть всеобщую взаимосвязь и единство в художественном произведении. И для того чтобы проследить взаимоотношения костюмов фильма и его стиля, нам, видимо, следует рассмотреть функцию костюмов внутри стилевого единства конкретного фильма.

2

Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, а в чувстве соразмерности и сообразности.

А. Пушкин

В сложном здании фильма костюм всего лишь кирпичик. Но вынь этот кирпичик или замени его другим, иным по материалу, не притирающимся к прочим кирпичам, — и все здание покосится, а то и вовсе рухнет.

Всякий раз своеобразие качеств костюмов и характер их связей с прочими элементами фильма отразят специфику данного произведения киноискусства, которая, в свою очередь, позволит причислить его к ряду других произведений, образующих стилевое направление, течение, школу. Возьмем конкретный фильм, чтобы проследить, как выражают костюмы его качественную целостность, как специфика этих качеств и характер их сцеплений с другими моментами кинопроизведения позволяют костюму становиться незаменимыми «кирпичиками» в его стройном здании.

Наша критика не была единодушной в оценке французского фильма «Шербурские зонтики». Некоторым тема фильма показалась слишком мелкой, обывательской. Однако все, пожалуй, сходилось на том, что «Шербурские зонтики» — произведение, редкое по своей стилевой целостности. Стоит ли говорить о том, что анализ всех без исключения качественных моментов костюма и всех связей, в которых находится костюм относительно прочих элементов фильма, — задача малореальная. Мы остановимся лишь на от-

¹ П. Палиевский. Постановка проблемы стиля. — В кн.: Теория литературы, кн. 3. М., 1965, с. 7.

² Там же, с. 8—9.

дельных моментах, которые представляются особо существенными для качественного единства этого фильма.

К таким важнейшим качественным моментам относится цвет костюмов. Герои «Шербурских зонтиков» одеваются очень разнообразно. Одну только Женевиёву мы видим в лимонно-желтой, розовато-апельсиновой, брусничной, белой, бледно-голубой, сероватой, оранжево-красной, гранатово-красной, серовато-голубой, ярко-голубой с розовым рисунком, наконец, черной одежде (за полноту перечня не ручаюсь). Костюмы, как мы видим, не выдержаны в какой-либо одной гамме, но их цвету постоянно присущи совершенно определенные качества. Мы почти не встречаем здесь «основных» цветов — не красный, а вишневый, гранатовый или брусничный, не желтый, а лимонный или оранжевый, не синий, а голубовато-серый и т. п. Тона звучные, интенсивные, но всегда мягкие, приятные для глаза, умиротворяющие. Можно отметить и другой ряд качеств — цветовая приятность костюмов чрезмерна, банальна, а также слегка слащава и навязчива. Наконец, художники фильма несомненно отдают предпочтение цветам химии, а не живой природы. Не случайно при анализе колорита фильма все время хочется применить терминологию салона мод. Не случайно почти полное отсутствие в костюмах «живого» зеленого цвета — дело, видимо, не только в том, что он «не шел» снимавшимся актерам или был сочтен операторами «трудным».

Надо подчеркнуть, что костюм киногероя призван играть исключительную роль в цветовой композиции фильма. Поскольку он ближе всего связан с человеком — главным объектом внимания искусства кино, именно ему чаще всего суждено становиться ядром колористической композиции и к тому же ее основным динамическим моментом.

Колористические связи костюмов фильма можно рассматривать с двух точек зрения: во временной последовательности и в каждой отдельной фазе кинопроизведения. В первом случае мы имеем дело с драматургическим развитием цветовой линии костюма. В «Шербурских зонтиках» эта линия отличается замечательной ровностью и плавностью. Так, Женевиёву в моменты ее самых тяжелых переживаний неизменно продолжают сопровождать мягкие и приятные тона. В конце концов даже черный цвет ее траурного наряда органически подключается к ряду этой безразличной приятности. Исключение — цветовая линия, которую ведут костюмы Ги. В ней обозначен перелом. Всю первую половину фильма его сопровождает небесная голубизна. В голубой рубашке Ги уезжает на войну и в ней же возвращается домой, еще не зная о замужестве Женевиёвы. Узнав об измене, Ги расстается со своей наивной голубизной, правда, лишь для того, чтобы к концу фильма прийти к умиротворенной приятности нового качества — к идиллическому облику хозяина сказочно хорошенькой бензоколонки.

В колористических композициях кадров этого фильма прежде всего бросится в глаза строгая выстроенность и тщательная гармонизация тонов.

Если в костюме героя мы видим какую-то цветовую деталь, то можно почти не сомневаться, что рано или поздно она получит свое гармоническое цветовое соответствие в декорациях, реквизите или костюмах других персонажей фильма. Бледно-розовый с узенькими зелеными полосками халат матери и чередующиеся розовые и изумрудные полосы на обоях. Голубая рубашка Ги и бледно-голубой шарфик Женеьевы. Красный костюм матери и красно-коричневый рисунок на фарфоровом сервизе. Розовая кофточка Женеьевы и розовато-желтый цветок в вазе.

Авторы «Шербурских зонтиков» избегают каких-то неожиданных соединений цветов — они явно предпочитают проверенные, апробированные. Изысканность, тонкость и обдуманность цветовых сочетаний, их «традиционность» и преднамеренная искусственность — вот главные качества этих колористических композиций.

Правда, в фильме есть несколько кадров, колористически крайне несообразных. В них и костюмы мрачны по цвету. Они звучат неприятным цветовым диссонансом. Это кадры в эпизодах после смерти тетушки. Им принадлежит в фильме драматическая роль — они должны сопровождать перелом в душе Ги.

Есть в фильме и кадры, где включение костюма в колористическую композицию осуществляется на основе не гармоничного подобия цветов, а контраста. Ярко-желтая кофточка Женеьевы в сероватом свете дождливого дня. Ее оранжево-розовое пальто на темной ночной улице. Однако никогда этот колористический контраст в фильме не становится выражением борьбы каких-то сил. Единственная цель подобных контрастных композиций — выявить полноту тех самых качеств цвета, о которых мы писали выше.

Если перейти к другим предметным качествам костюмов — линиям, фактурам, формам и т. п., то и там мы встретим уже знакомую картину. Костюмы всех персонажей «Шербурских зонтиков» неизменно изящны, модны, благопристойны. И снова в какой-то чрезмерной степени, уже начинающей нарушать бытовое правдоподобие. По принципу подобия сочетаются качества костюмов с фактурой занятых в фильме актеров, опять же создавая некие излишки привлекательности — красивенькие модные платья на приторно хорошенькой матери Женеьевы, сентиментальные вязаные накидки на умиительно благообразной тетушке Ги. Линии моды, господствующей в период постановки фильма, — трапецевидность, завышенная талия, короткая юбка — подчеркивают трогательную инфантильность Женеьевы.

Костюмы в «Шербурских зонтиках» сочетаются с интерьерами и пейзажами то по подобию, чаще же как будто по контрасту. Костюмы постоянно выступают как носители современного, интерьеры и пейзажи — старого, уходящего в прошлое. Яркая син-

тетика дождевых плащей прохожих на узеньких улочках старого портового города: модные платья Женевиевы и ее матери в их магазинчике, словно перенесенном из прошлого века, в квартирке с обоями в розах, старым фарфором и прадедушкиными бронзовыми часами; старомодное жилище тетушки — вполне современный облик Ги и Мадлен. Однако же за такими сочетаниями снова не ощущается конфликта настоящего и прошлого, противоборства сил. Новые костюмы и старые стены объединяются на основе единства настроения, на основе общности атмосферы.

Однако пора подводить итоги.

Во-первых, бросается в глаза, что при анализе костюмов фильма мы все время сталкивались с качественными моментами, лежащими за пределами высокой эстетики, не отвечающими представлениям о верности правде жизни — приятное, хорошенькое, модное, сентиментальное. Постановщик этого фильма все время как будто сознательно «недожимает» или «пережимает» относительно уровня высокого искусства, сознательно остается в рамках «потребительской» эстетики. Опираясь ее качествами, Жак Деми обращается к определенным ассоциациям современного зрителя и его стереотипам, обусловленным стандартами развлекательного киноискусства, массовой изобразительной продукцией — рекламной фотографией, журналом мод, открыткой и т. п., но своим фильмом он производит то, что принято называть «расподоблением стереотипов». В специфической структуре фильма потребительские качества наполняются эстетическим содержанием. Стилизовое своеобразие «Шербурских зонтиков» именно в том и состоит, что подлинно эстетические ценности в этом фильме возникают путем сочетаний качеств, заведомо имеющих отношение лишь к потребительской эстетике (одежда как раз и становится как бы полномочным ее представителем). Постановщик весьма смело подчиняет качественные моменты, связанные с современной потребительской эстетикой, и необработанные искусством признаки повседневности — нормам ушедших форм жизни и законам старого традиционного искусства. Так в этой картине, скорее опере, чем мюзикле, сюжетной основой которой является прозаичная и будничная современная история, туалеты, словно сошедшие с лакированных страниц модного журнала, заключаются в самые традиционные композиции. Признаки нейлонового века представлены в необычном для них ровном и плавном ритме, без привычной быстроты чередований и резкости контрастов — ультрасовременные по облику люди вовлечены в медленное и вялое течение провинциального бытия.

В своеобразной стилистике «Шербурских зонтиков» проявляется себя своеобразная и неожиданная трактовка некоторых обычных для современного западного кино вопросов. Как правило, смена старого новым, так мучительно и остро протекающая в современных фильмах, проходит здесь под знаком пассивной безразличности — старое покорно сходит со сцены, а новое целиком

пребывает во власти стихийной текучести. Исходная искусственность, даже надуманность главного стилизового принципа фильма (сочетание качеств нового по законам старого и свойств современной потребительской эстетики по законам эстетики традиционной) создает ироническое и даже скептическое отношение ко всему происходящему на экране и по-своему выражает тему «призрачности» мира — все искусственное, ненастоящее. Причем ненастоящее здесь имеет оттенок кукольности. Оно обладает лишь дешевой и недолговечной прелестью игрушки. И основная проблема, поднятая фильмом Ж. Деми, именно в том и состоит, что в изображенном им мире нет ни стоящих интереса чувств, ни заслуживающих внимания проблем. Заключая в себе признаки качественного единства, костюмы, следовательно, тоже подключаются к выражению основного идейного содержания фильма.

Но существует немало фильмов, где в противовес мастерской сделанности и расчету «Шербурских зонтиков» торжествует стремление к неискаженной подлинности изображения действительности. Это могут быть произведения, тяготеющие к эстетике документализма. Среди таких фильмов окажутся «Июльский дождь», «Листопад», «Три дня Виктора Чернышева», «Жил певчий дрозд».

Наиболее последовательный документализм обращается к подлинной костюмной фактуре, прямо из жизни переносит в фильм реальные наряды современников, как правило, одновременно с непрофессиональными участниками фильма — людьми, которые появляются на экране занятыми своими каждодневными делами. В названных выше фильмах «документальные» люди в своем «документальном» платье составляют жизненную среду фильма, а иногда даже выдвигаются на роли персонажей второго и третьего плана. Если же костюм не взят прямо из жизни со своим действительным хозяином, а сделан специально для профессионального актера, то тогда эту «сделанность» стараются замаскировать, чтобы воссозданные костюмы актеров ничем не отличались от костюмов непрофессиональных представителей «среды».

Для фильмов, тяготеющих к эстетике документализма, будет характерно отсутствие очевидной отобранности качеств, заостренности, предвзятости и преднамеренности при включении костюма в ряд других выразительных средств фильма. Костюмы здесь не становятся центрами замкнутых композиций; здесь не заметны следы намеренной гармонизации их цветовых, тональных, пластических свойств, лишены четкости и определенности проводимые костюмами драматургические линии. Творческая индивидуальность автора растворяется здесь в подлинных предметах, но определяет собой отбор документальных объектов и способы их подачи на экране.

«Документальный» костюм становится могучей, но трудно управляемой силой. Она нередко вырывается из рук не сумевшего овладеть ею постановщика и весьма ощутимо метит ему. В таких случаях мы становились свидетелями того, как условная историче-

ская достоверность костюмов, скажем, военных лет, которую зрители совсем было приготовились принять, разрушалась неосторожным включением в фильм хроникальных кадров — действительный облик людей, их костюмы, несущие на себе отпечаток многогранной сложности подлинной жизни, не совпадали с данным в фильме условно-обобщенным образом времени.

До сих пор мы говорили о «сообразности» — качественном единстве и согласуемости костюма с прочими элементами кинопроизведения. Теперь коснемся «соразмерности» — количества заключенной в костюме информации, меры выразительной активности костюма относительно прочих выразительных средств кинопроизведения.

В «Шербурских зонтиках» мы столкнулись с примером того, как гармоничное здание было возведено из кирпичей отнюдь не высшего качества и к тому же заведомо «нестандартных» размеров (постановщик все время как будто «пережимал» по отношению к уровню настоящего искусства). Это обусловлено особенностями стилистики фильма. Но нестандартный по размерам кирпич зачастую становится губельным для всей постройки фильма. Он или разбухает, вытесняя соседние кирпичи с их законных мест, или сжимается, создавая провалы в здании фильма.

«Разбухание» — особенно частая болезнь костюма кино. И надо заметить, что уже по самой своей природе костюм кино несет в себе микроб этого недуга.

В любом произведении искусства средствами эстетического воздействия становятся как качество предмета, так и опущение этих качеств. Более того, опущение является даже непременно качеством любого эстетического воздействия. Польский эстетик Р. Ингарден писал, что каждый из способов разъяснения содержания художественного произведения является определенным добавлением, обогащением смыслового целого новым элементом, а вместе с тем и обеднением произведения посредством исключения всяких других возможностей, приданных в потенциальном состоянии произведению таким же образом, как и разъясненное содержание». ¹

«Зеленая с желтой грудью» — пишет А. П. Чехов про Аксинью («В овраге»), называя лишь одно качество ее костюма — цветовое сочетание, помогающее ему сравнить Аксинью с «гадюкой, глядящей из молодой ржи». Остальные качества здесь опущены, точнее — находятся в «потенциальном состоянии». Писатели-фантасты братья Стругацкие даже пропизируют по поводу этой особенности литературной передачи костюма — в описанном ими фантастическом городе, где воплотились писательские изображения действительности, бродят толпы частично одетых людей в пиджаках на голое тело, в ботинках и галстук (ни брюк.

¹ Р. Ингарден. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 70.

ни рубашки, ни даже белья) — материализация литературных описаний типа — «мускулистый человек в желтых ботинках и ярком галстуке». Есть немало литературных произведений, где костюмы героев и вовсе опускаются, то есть пребывают в «потенциальном состоянии» целиком.

Изобразительное искусство обладает меньшими возможностями для опущения, применительно к костюму, но не лишено их вовсе. Так, в импрессионистской живописи опускается четкость силуэта, размываются контуры, которые сообщает человеческому телу одежда, зато торжествует ее цвет. Даже в театре расстояние между сценой и зрителем позволяет опускать нежелательные качества костюмов, например, фактуру ткани. В кино же костюм героя обозревается с самых разных точек зрения и, независимо от желания постановщика, обладает всей полнотой качеств реальной одежды — покроем, силуэтом, цветом, фактурой и т. п. Среди этого набора свойств всегда могут найтись ненужные, больше того — «злокачественные», состоящие из иного материала, чем все здание фильма. К сожалению, опустить «вредное» качество в кино трудно, можно постараться его ослабить. (Так, в придворных костюмах к фильму «Дон Кихот» Н. Альтман хотел подчеркнуть, прежде всего, их сухой геометрический силуэт. Мелкие детали нарушали четкость контура, но без деталей костюм становился внеисторическим. Детали присутствовали в придворных костюмах, но они скрадывались темным цветом, фактурой ткани, операторским освещением.)

Но кроме этой, так сказать «объективной», склонности костюма к разрастанию, существует еще «субъективное» стремление некоторых художников к насильственному раздуванию качеств костюма, к доведению их до таких размеров, когда нарушение соразмерности оборачивается нарушением соотносительности — качественного единства костюма с прочими элементами произведения.

Французский исследователь Ролан Барт в статье «Болезни театрального костюма»¹ называет подобные недуги, свойственные костюму театра так же, как и костюму кино, «гипертрофией паразитической функции костюма». Среди случаев такого заболевания Ролан Барт выделяет «гипертрофию исторической функции». Она возникает, когда выражение существа и духа исторической эпохи в костюмах подменяют дотошным археологизмом, мелочным реставраторством — примеры приводились в главе «Костюм и время». Вариант этого заболевания в фильме на современном материале — гипертрофия жизнеподобия — чрезмерность признаков бытовой достоверности в костюме, не опирающаяся на большую правду жизненного содержания фильма. Помните, как в одной мелодраме из современной жизни раздражал плащ героини, сильно помятый и поношенный. Его подлинность не соот-

¹ Roland Barthes. Essais critique. Paris, 1964.

ветствовала степени достоверности и углубления в жизнь, заявленной фильмом в целом.

Еще один случай — гипертрофия красоты — естественный результат работы хорошего художника в плохом фильме (особенно если художник по костюмам махнул рукой на произведение в целом и решил сполна продемонстрировать каскад своего собственного мастерства). Костюмы такого фильма могут быть образцами изысканнейших цветовых сочетаний и тем не менее разрушать его колористическую композицию, могут поражать выдержанностью стиля и все-таки разбивать его стилевое единство. Слабый фильм оказывается не в силах переварить бездну заключенных в костюмах эстетических совершенств. Костюмы оттирают на задний план все — идею фильма, сюжет, игру актеров и т. п. За последние годы, знакомясь с рядом французских кассовых «костюмных» фильмов, с той же «Анжеликой», например, мы весьма часто наблюдали подобную «гипертрофию красоты». Многовековая культура костюма, характерная для Франции, сказывалась в работе художников почти всегда, однако часто она никак не поддерживалась другими компонентами кинопроизведения.

Если же «поразить воображение» собирается не хороший, а плохой художник, то возникает наиболее отвратительный вид гипертрофии, которую Ролан Барт называет «гипертрофией пышности» — костюмы становятся откровенной апелляцией к вкусам самой неразвитой эстетически группы массового зрителя. Примеры такого рода «гипертрофии» часто дают американские кассовые фильмы.

Особого внимания заслуживает педуг, который следовало бы назвать гипертрофией смысловой функции костюма. Его симптомы мы находим там, где костюм включает в себя все без остатка содержание образа. Такое положение (костюм сообщает о герое все, что намерен сообщить о нем автор фильма) можно оправдать только по отношению к эпизодическим персонажам, которые появляются в фильме лишь на самое короткое время, с тем, чтобы внушить сознанию зрителей какую-нибудь однозначную мысль. Ведь фактически, если костюм уже сообщил о герое все, то дальнейшее пребывание такого героя на экране становится попросту бессмысленным. Но как часто бывает так, что какая-нибудь ковбойка, появившаяся в первом кадре, уже выдала нам весь небогатый объем сведений о персонаже («положительный молодой человек»). Она и весь-то фильм перевела в область так называемой «избыточной информации», но мы, тем не менее, должны сносить еще два часа томительных повторений все той же несложной мысли, выраженной последовательно с помощью всех средств из арсенала кино.

Нетрудно заметить, что гипертрофия смысловой функции костюма — результат скудности содержания. Действительно, каков объем человеческого содержания, если все оно вместилося

в ковбойку?! И наоборот, глубина содержания является лучшей профилактикой против всех видов гипертрофии костюма. Чем более глубоко и многопланово содержание человеческого образа, тем разнообразнее качества костюма, которые оно вовлекает в свою орбиту, заставляя работать на себя. Лучший пример тому, пожалуй, фильмы Феллини. Их содержание способно удерживать на себе огромную ношу необычных, переусложненных, перегруженных деталями костюмов. (Любой другой фильм от такой «лошадиной дозы» костюма, очевидно, скончался бы как художественное произведение.)

В словах. Да
К. Отан-Лара, г
разил закономе
дуальной челове
щена эта глава.

«Сущность
индивиду. В св
общественных
гающих в мар
ствительности»
конечном много

Через костю
на личность. И
стюм неизмени
ничное в чело
вающими его
встречаем и в К

Все знают
а брюки непом
лок, тросточка
Чарли — точно
ности героя. О
знаками моды
разия пережн
военных потря
ких людей ста
с концом евро
отказывается
явно с чужо
к слоям униж
несомненные
римо нелепог
ность к жизни
рода гордость
который рвот
героя сам Ча
зился в наря
выглядеть да
обнюсков с
нишкой, галст

К. Марк
7 В. Кузнецов

«КОСТЮМЕР ОДЕВАЕТ ХАРАКТЕРЫ»

В словах, давших название этой главе, французский режиссер К. Отан-Лара, начинавший свою работу в кино художником, выразил закономерность связей костюма киногероя с его индивидуальной человеческой сущностью. Анализу таких связей посвящена эта глава.

«Сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений».¹ Это положение одно из основополагающих в марксистской эстетике. Существующая «в своей действительности» «совокупность отношений» проявляет себя в бесконечном многообразии человеческих индивидуальностей.

Через костюм среда оказывает свое формирующее воздействие на личность. Но и через обусловленную средой, заданную ею костюмом неизменно проступает неповторимо индивидуальное, единичное в человеке. Сплав индивидуально-личного с обуславливающими его признаками социально-исторической среды мы встречаем и в костюмах киногероев.

Все знают классический облик Чарли. Пиджак слишком узок, а брюки непомерно широки, огромные разбитые башмаки, котелок, тросточка, манишка, галстук, пестрый жилет... Костюм Чарли — точное отражение социально-исторической принадлежности героя. Он связан с породившей его эпохой не только признаками моды — котелком и тросточкой, но и отпечатком своеобразия переживаемого момента — трудными годами кризисов и военных потрясений, когда жизнь для таких, как Чарли, маленьких людей стала тяжелым бременем. Не случайно в 1930-х годах с концом европейского кризиса и началом стабилизации Чаплин отказывается от традиционной маски Чарли. Потрепанная одежда, явно с чужого плеча — свидетельство принадлежности Чарли к слоям униженных и оскорбленных, но вместе с тем она носит несомненные отпечатки единичного, индивидуального, неповторимо нелепого характера. Слабость и редкостная неприиспособленность к жизни соединились с наивным оптимизмом, с особым рода гордостью, с безобидным и жалким тщеславием («человек, который рвется к человеческому достоинству», — определил своего героя сам Чаплин). Этот странный и трогательный характер отразился в паряде Чарли — бродяга, из всех силенок старающийся выглядеть джентльменом. Смешное и жалкое соединение чужих обносок с атрибутами светской элегантности — котелком, манишкой, галстуком...

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е, т. 3. М., 1955, с. 3.

В «Короле Лире» свободный силуэт средневекового платья служит для выражения проходящей через весь фильм темы «бури», срывающей фальшивые покровы и обнажающей истинную ценность человека, — платье развевающееся, бьющееся на ветру. Но вместе с тем созданные для «бури» наряды выражают индивидуальную сущность каждого из героев, его личную судьбу. Козинцев хотел отяжелить, увеличить, расширить силуэт Лира в эпизоде первого выхода. «Буря» срывала королевское платье и обнаруживала под ним обыкновенного маленького и слабого человека. У старого, уставшего от жизни Глостера свободное средневековое одеяние чем-то напоминает починую рубаху, домашний халат. Для старших дочерей короля, для дворцового окружения Лира просторное платье — придворное, а для Корделии просто свободное, не способное сковать ее вольные и естественные движения.

Отсутствие черт человеческой единичности в костюме, подмена их одними только признаками общего иногда бывают оправданы. Таким оправданием могут стать стилистика фильма, когда, например, отсутствие индивидуальности у героя восполняется активным выражением авторского восприятия действительности, и место персонажа в драматургии фильма. Станиславский писал о персонажах, «составляющих бытовую жизненный фон для главных и второстепенных действующих лиц, — все эти персонажи имеют огромное, если не сказать решающее, значение для создания правдивой, реалистической сценической атмосферы».¹ Естественно, что в костюмах таких персонажей нужно бывает подчеркнуть именно внешние признаки среды, атмосферы. Это туалеты-тюрьмы придворных («Гамлет»), затканые золотом, негнувшиеся шубы бояр («Иван Грозный»), строго элегантный облик жителей городка физиков («Девять дней одного года»).

Однако в практике современного кино подмена и обеднение единичного, частного порой приводит к печальным результатам — к схематичности как в характерах героев, так и в их костюмах. Припомним наши плохие и «не вполне хорошие» фильмы последних лет. Костюмы их персонажей отличаются завидным единообразием. Железные закономерности общепозвестных схем выдерживаются в них с такой же железной последовательностью. Костюмы-схемы уже давно стали мишенью для юмористов. И тем не менее они еще появляются на наших экранах.

Человеческая сущность киноперсонажа может быть в значительной мере выражена костюмом героя или даже одной деталью его костюма.

Но еще существеннее роль костюма на экране там, где он дополняет характер героя новыми гранями, открывает в нем нечто такое, о чем можно рассказать лишь с помощью специфического языка костюма. Выразительность костюма воспринимается нами

¹ Н. Горчаков. Режиссерские уроки Станиславского. М., 1951, с. 175.

в комплексе с выразительностью прочих образных средств искусства кино, направленных на очерчивание живых и выпуклых человеческих образов. Костюм способен придать определенность, обогатить новыми оттенками, усилить впечатление, полученное нами от внешней линии поведения героя, диалога, вещной среды, сообщить нечто новое об образе жизни, биографии человека. Приведем пример из фильма «Ксения, любимая жена Федора».

Валя, подруга Ксении, молодая женщина с несложившейся судьбой, живет в общежитии вместе с маленькой сынишкой. Единственная дорогая вещь в ее гардеробе и единственное напоминание о прежней, более счастливой жизни — уже изрядно поношенный нейлоновый стеганый халатик лимонного цвета. И этот халатик зритель постоянно видит на плечах многочисленных Валиных подруг. Он становится и экспозицией характера, и выражает щедрость Валиной души едва ли не полнее всех отведенных ей сценарием слов и поступков.

Иногда костюм может намекнуть на то, о чем пока не могут свидетельствовать слова и поступки героя. Возьмем для примера первую сцену с Офелией из фильма «Гамлет». Офелия танцует, потом прощается с уезжающим братом. Она оживлена, временами даже весела. Однако костюм уже с самого начала вносит в ее образ нотку щемящей надломленности, обреченности. С. Вирсаладзе добивается этого точным использованием достоверной исторической детали старинного костюма — двойного рукава: один рукав плотно облегал руку от локтя до кисти, второй же от локтя свободно опущен. Руки Офелии постоянно в движении и в то же время как бы бессильно повисли. Она — как увядающее на корню, уже опустившее листики растение.

Экранный костюм отражает духовную жизнь киноперсонажа, черты его человеческой личности. Однако возможно и противоположное явление — костюм обуславливает работу психики и даже черты характера героя. В современной жизни, где одежда вообще склонна обрести гипертрофированное значение в судьбе человека, такое использование экранного костюма, очевидно, имеет под собой достаточно жизненных оснований. Возьмем польский фильм «Девушка из банка». В основу его положено переодевание, однако особого рода. В силу обстоятельств героиня надевает чужое платье, но это одежда не иной социальной группы, а иной психологической категории людей. И под влиянием костюма совершенно изменяется характер девушки — из робкой, незаметной, замкнутой она превращается в смелую, общительную, уверенную в себе.

В фильме «Начало» средневековый костюм Жанны помогает Паше найти новый способ бытия, позволяющий выявиться свойствам ее натуры, не раскрывающимся в повседневности. Одежда Жанны помогает Паше освободиться от всего мелочного, случайного, связанного с ее нелепой и несчастливой жизнью.

В современном кино объектом внимания становится обычно не однажды заданный и застывший в неизменных качествах характер, а процесс. Костюм киногероя может отражать моменты в разворачивании человеческого характера или же проясняет для нас последовательные этапы изменения личности, отмечает накопление ею новых качеств. Вот как, например, выполняет эту задачу костюм Дуськи в фильме «Женщины».

В первом эпизоде фильма, действие которого происходит где-то в начале 1950-х годов, Дуська — нянька, деревенская девчонка, едва начинающая городскую жизнь. Ситцевое платишко, сшитое не по-городскому, жалкие косички и жакетик с высокими мужскими плечами. Однако уже в этом первом эпизоде Дуськин наряд становится в каком-то смысле свидетелем ее жизненной программы и прогнозом ее дальнейшей судьбы. В такие же, как у Дуськи, жакетки одеты все ее подружки, все девушки в городе. «Быть как все» — вот несложный смысл Дуськиной философии. Путеводной звездой светит Дуське мечта о новом, «не хуже, чем у других» пальто. И вот пальто куплено — дешевое, неуклюже сшитое. Но для Дуськи это неистощимый источник радостей — пальто ставит ее в один ряд с горделивыми горожанками. Как в счастливом сне, даже забыв оторвать ярлычок на обновке, идет по городу сияющая Дуська.

Встреча с Екатериной Бединой открывает перед Дуськой действительную возможность стать «не хуже других». И вот еще один момент Дуськиного становления. Она работает на фабрике, у нее, «как и у всех», есть дружок. Наивно-нарядное Дуськино платье, белые носочки констатируют очередной этап Дуськиного приобщения к городской цивилизации и одновременно намекают на то, что Катя так и не смогла дать Дуськиной программе «быть не хуже» нужное направление.

И вот Дуська через десять лет. Как будто в своей борьбе за право «быть не хуже» она одержала блистательную победу. Дуська — «лучше» — красавица, законодательница мод, «светская львица» в границах деревообрабатывающей фабрики. Местные масштабы уже тесны. Она едет в туристскую поездку по Чехословакии. Новая Дуська ослепительна и жалка в великолепии своих нарядов. Жалка, потому что ощущаешь, каких трудов и хлопот стоит ей право быть местной соблазнительницей, сколько чисто физических мучений и неудобств причиняет ей все ее великолепие — юбочка узкая, не шагнуть, сверхтонкие «гвоздики», сложнейшая прическа, из которой все время норовят выбиться непослушные прядки, то и дело рассыпаются хрупкие бусы. Увы, ослепительной Дуське так и не суждено было познать тайны хорошего вкуса. Дуська предпочитает поражать чрезмерностью: прическа — выше не бывает, бусы — как на елке, пряжка — как блюдечко. Дуська жалка, потому что сомнительное великолепие туалетов — ее единственная и последняя ставка в жизни: молодость уходит, а нет ни семьи, ни настоящей любви.

Как уже яв-
ляется элемен-
т собой в о-
слова, мысли. В
росв. В этом см-
ство», и как «
вам Ф. Энгельс
вать. Костюм
он обусловлен
пример, услови-
щее основание
речи...глубоко
чаров в статье
вах мы анали-
тельств» — «ве-
главе задачу
ской индивиду-
будем обратит
Именно че-
себя внутрен-
процессы.

Костюмны-
ваться, перед
ного героя. I
всех или, по
видим героя
ная и небреж-
менник»). Ф
жает себя ка
чиняясь сво
«для людей
нижней руб
вольный и
фалу, совсе
слился со
и шляпа
«поведения
Костюм
становится
для героя
оно может
циолога, с
мам-посту
пример, и

¹ См.: К
² С. Б
туры, кн. 1.

Как уже ясно из приведенных выше примеров, костюм является элементом драматургии характера. Характер героя проявляет себя в определенных жизненных обстоятельствах через слова, мысли, переживания, а также поступки и поведение героев. В этом смысле костюм может выступать и как «обстоятельство», и как «поведение», «поступок». Обстоятельства, — по словам Ф. Энгельса, — окружают героя и заставляют его действовать.¹ Костюм становится «обстоятельством» постольку, поскольку он обусловлен внешними, независимыми от героя причинами, например, условиями среды. «Если «обстоятельства» — это всеобщее основание действия... то поступки, переживания, мысли, речи... глубоко индивидуальны»,² — замечает литературовед С. Бочаров в статье «Характеры и обстоятельства». В предыдущих главах мы анализировали экранные костюмы в качестве «обстоятельств» — «всеобщих оснований действия». Поставив в этой главе задачу рассмотреть роль костюма в выражении человеческой индивидуальности киногероя, мы, следовательно, должны будем обратиться к костюмам-поведению и костюмам-поступкам.

Именно через костюм-поступок, костюм-поведение выражает себя внутренний мир героя и отражаются происходящие в нем процессы.

Костюмным поведением договоримся считать манеру одеваться, передающую внутреннюю человеческую сущность экранного героя. Представление о костюмном поведении дает сумма всех или, по крайней мере, большинства костюмов, в которых мы видим героя по ходу действия фильма. Это, например, вся мрачная и небрежная одежда Елизаветы Кондратьевны («Твой современник»). Фердинандо Чифалу («Развод по-итальянски») выражает себя как в изысканно строгом черном костюме, когда, подчиняясь своему положению в обществе, он вынужден одеваться «для людей», так и в мятых пижамных штанах, расстегнутой нижней рубашке, грязном халате — дома, когда этот вялый, безвольный и ленивый человек существует для себя. А старый Чифалу, совсем погрузившийся в животное бытие, уже и вовсе слился со своей пижамой и черной кепкой. Аккуратный костюм и шляпа для старого барона уже вышли за рамки костюмного «поведения» и стоят где-то на грани «поступка».

Костюмом-поступком договоримся называть костюм, когда он становится результатом какого-либо активного ответственного для героя решения. «Платье — это признание. В некоторых случаях оно может быть даже исповедью», — эти слова французского социолога, специалиста по моде Р. Бизе относятся как раз к костюмам-поступкам. Признанием и даже исповедью становится, например, в фильме «Начало» наряд Паши, приготовившейся

¹ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, М., 1957, с. 11.

² С. Бочаров. Характеры и обстоятельства. — В кн.: Теория литературы, кн. 1, М., 1962, с. 323.

к первому визиту Аркадия. Нарядное платье, до невероятности аккуратная, волосок к волоску, прическа, украшенная к тому же цветочками — красноречивое свидетельство того, как тщательно готовилась она к встрече. Как радостно и серьезно идет она на встречу чувству, как увлеченно и ответственно впервые в жизни играет в традиционную церемонию приема мужчины.

Заметим, что совсем нередко сам материал кинопроизведения отказывает художникам в передающих человеческую индивидуальность героя деталях костюма. Иначе говоря, костюмные обстоятельства препятствуют осуществлению костюмных поступков и индивидуального костюмного поведения. Так бывает, когда герои фильма в силу обстоятельств вынуждены носить одинаковую одежду — военные, учащиеся, заключенные и т. и.

Иногда такая стандартность костюма используется в фильме как момент художественной выразительности. Например, в фильме «А зори здесь тихие» одинаковая военная форма сильнее подчеркивает человеческую непохожесть живых и разнообразных характеров девушек.

В фильме Стэнли Креймера «Скованные одной цепью» фактически всего два персонажа, причем оба одеты в одинаковую арестантскую одежду. Но в манере носить ее, в костюмном поведении тоже проявляется человеческая индивидуальность каждого. Белый — ловкий, замкнутый, собранный и напряженный, как пружина, — рубашка на нем застегнута на все пуговицы. Воротник туго перехватывает шею, манжеты — запястья. Негр спокойнее, уравновешеннее, внутренне более раскованный — ворот рубашки распахнут на груди, рукава закатаны.

Надо заметить, что со скудностью выразительных возможностей костюма кинематографистам приходится сталкиваться вовсе не в одних только военных фильмах. Уже знакомое нам явление стандартизации, унификации костюма проявляет себя и в этом аспекте. Особенно сильно стандартизировалась современная мужская одежда. Действительно — стандартны купленный в магазине готового платья костюм, рубашка, галстук... Стандартизация современной одежды, отнюдь не освободив художников от необходимости выражать посредством костюма своеобразие внутреннего мира отдельного человека, тем не менее изменила приемы использования образных возможностей костюма. В раскрытии этих возможностей более активная роль стала отводиться актеру. Это он должен передать человеческую индивидуальность одетого в стандартный костюм героя через своеобразную манеру носить этот костюм, соответствующим образом «выглядеть» в нем. Но проблемы взаимоотношений киноактера с его костюмом мы подробнее коснемся в последней главе книги.

Естественно, что костюмы-поступки и костюмы-поведение должны расцениваться с точки зрения соответствия логике характеров героев. Заметим, несоответствие костюмов логике характера (даже при абсолютной достоверности логики среды, логики

обстоятельств) является, пожалуй, самой распространенной ошибкой в экранном облике персонажей.

В противоречии с логикой характера и образа жизни героини оказались, на наш взгляд, костюмы Щеголевой в фильме «Здесь наш дом». Конечно, естественно, что красивая, интеллигентная женщина одевается модно и со вкусом. Но мера изощренности и обилия ее нарядов была в фильме превышена. Ведь Щеголева — одинокая женщина, с ребенком на руках, выше головы загруженная работой и хозяйственными хлопотами, живет в заводском поселке, удаленном от центра города, — много ли у нее времени, чтобы заниматься туалетами, часто ли ей бывает нужно длинное вечернее платье? Характер у Щеголевой гордый и независимый, отношение к жизни честное и строгое, она явно не из тех, кто расставляет сети для мужчин.

В подобных случаях между костюмом и характером отсутствуют мотивированные связи. Однако помогают ли исчерпывающему раскрытию внутренней сущности героя слишком непосредственные связи его костюма с чертами характера, когда характер прямо выражает себя через костюм. (Непорочная героиня носит белое платье, злодей — черное, а наш положительный герой — клетчатую рубашку.)

Несравненно больше могут дать зрителю такие костюмы, у которых обусловленность чертами характера не лежит на поверхности, когда признаки костюма прямо не совпадают со свойствами личности киногероя и даже как будто противоречат им. Так, в «Начале» Пашины наряды впрямую, пожалуй, не соответствуют чертам характера героини, не отмечают единое направление развития этого характера. В первых частях фильма Пашины платья как будто «недовыражают» ее связь со средой, странности ее неординарного характера. Зато в конце фильма, может быть, наоборот, они слишком напоминают духовно выросшей Паше об ее прошлом.

В современном кино примеры такой кажущейся нелогичности костюма многочисленны. Это обстоятельство, как нам кажется, отражает одну характерную особенность современного кино. Литературовед С. Бочаров заметил, что «в реалистической литературе до Толстого характер был единицей художественного «измерения»; у Толстого другой масштаб: единицей становится доля психического процесса «подробности чувства».¹ Кино, очевидно, только в самые последние годы сумело осуществить такую смену масштабов. То, что не оправдывала логика четко очерченного характера, оправдывает логика сложного и противоречивого процесса духовной жизни киногероя.

Но в литературном произведении внутреннее существо человека может выражать себя не через одни только поступки и поведение персонажа, но и через его слова, через непосредственную

¹ Теория литературы, кн. 1, с. 423.

передачу его чувств и мыслей. Кино не обладает такой широтой, свободой и точностью передачи мысли и чувств, как литература. Однако в современном кино с его повышенным интересом к изображению духовного процесса непосредственная передача мыслей и чувств героев занимает все большее и большее место. Костюму здесь отводится вовсе не последняя роль.

Костюм способен передать особенности индивидуального восприятия киноперсонажа. Эпизод в грязелечебнице («Восемь с половиной») очень существен в системе размышлений Гвидо о праве человека на счастье. Необычный, но вполне оправданный ситуацией облик участников эпизода — люди, закутанные в белые полотноща. Станные одеяния вызывают широчайшую цепь ассоциаций. Может быть, древний Рим (тоги), первые мученики христианства — извечность страдания и одновременно «страдание во имя бога». Но, может быть, и толпы обреченных узников Освенцима — тема недремлющей совести человечества, а также тема общей виновности — незаслуженности счастья, невозможности его рядом со страданиями. Может быть, день Страшного суда (саваны грешников) — «атмосфера преддверия ада», как пишет сам Феллини, — мешающие насладиться полнотой счастья мысли об ответственности и неизбежности возмездия.

Ассоциации, сопоставления... Романтичный Женя Колышкин («Женя, Женечка и Катюша») вдруг начинает видеть своих товарищей по роте в мушкетерских мундирах. Пашка Колокольников мысленно прикидывает на себя фрак с хризантемой в петлице... Как мы видим, костюм прибегается к непосредственному выражению «потока сознания» не только в серьезных философских фильмах, но и в веселых комедиях.

Еще шире возможности костюма в передаче воспоминаний, мечтаний о будущем. И здесь снова будут уместны уже приведенные выше примеры, где костюм помогает материализовать или происходящий в сознании героя возврат в реальное прошлое (например, в «А зори здесь тихие»), или же «прреальное время» мечты и фантазии («Летят журавли»).

Нельзя забывать и о том, что индивидуальные характеры, скрытые духовные процессы обнаруживаются во взаимоотношениях героев. И ансамбль костюмов фильма служит выявлению духовной жизни не менее, чем индивидуальный костюм. Вот пример из фильма И. Бергмана «Персона». В нем только два действующих лица — две женщины — больная актриса и ухаживающая за ней молоденькая медсестра. Пока между женщинами царят мир и согласие, они одеваются одинаково. Но когда медсестра обнаруживает предательство подруги, их костюмы начинают резко отличаться — на одной платье, а на другой брюки, одна в темном, другая — в светлом.

В одном из эпизодов фильма «Бег» на экране две спины — Хлудова и главнокомандующего. Спину Хлудова обтягивает серая шинель грубого солдатского сукна. На главнокомандующем —

черескля из той
несоответствие с
несовместимости
никогда не пона
костюмов в оди
на Хлудова и с
жака генерала
разлада. Пути
дову — на ро
ских кабачков.
Мы попыт
глубоко инди
ответственной
костюма еще

черкеска из тончайшей, мягчайшей белой шерсти. Одно только несоответствие фактур ткани создаст здесь образ психологической несовместимости. Это люди, которым никогда не договориться, никогда не понять друг друга. И снова фактурное несоответствие костюмов в одном из последних эпизодов фильма. Та же шинель на Хлудове и светлая, мягкая ткань добротного парижского пиджака генерала Чарноты — снова образ душевного несоответствия, разлада. Пути Хлудова и Чарноты бесповоротно разошлись: Хлудову — на родину, Чарноте — в безнадежную трясику эмигрантских кабачков.

Мы попытались показать, что роль костюма в изображении глубоко индивидуальной жизни человеческой души может быть ответственной и многоплановой. Жаль только, что возможности костюма еще далеко не в полной мере используются нашим кино.

В ЛАБОРАТОРИИ ЭКРАННОГО КОСТЮМА

Задача этой главы — показать, как в условиях современного кинопроизводства рождается замысел экранного костюма и как проходит процесс его «материализации», превращения в конкретную одежду героя фильма.

Фильм — продукт коллективного творчества. Точно так же и экранный костюм соединяет в себе творческие усилия многих людей, представителей разных кинематографических профессий.

Уже в сценарии костюм, вернее, его взаимоотношения с человеком, могут стать основой сюжета или, по крайней мере, костяком фабулы кинопроизведения (использование переодевания, например). Но это не столь уж частый случай. Однако редкий сценарист пренебрегает костюмом в ремарках для характеристики среды, атмосферы фильма, создания человеческих характеров.

Иногда сценарист указывает в ремарке множество характерных подробностей костюма, выявляющих, по его мнению, своеобразие личности персонажа. «На сектанте была железнодорожная шинель со штатскими черными пуговицами. Обут он был почему-то в баскетбольные кеды. Между кедами и короткими не по росту брюками сиротливо и в то же время бесстыдно синели голые щиколотки», — так описывали Ю. Дунский и В. Фрид наряд сектанта Володи («Жили-были старик и старуха»). Описание подробное (не забыты даже пуговицы) и эмоционально убедительное. Здесь и свидетельство тягостных страданий, на которые добровольно обрек себя этот самозванный борец за веру, и откровенно прощесское отношение авторов к его никчемному подвижничеству, а также и доказательство стойкого и самолюбивого характера этого честного, работающего, но запутавшегося парня.

Однако чаще в ремарках встречаются описания костюмов другого рода. «Розалия лежит в постели и тоже не спит. Прислушиваясь к шагам, она привычным движением поспешно расправляет кружева на ночной рубашке. В этих старомодных воздушных кружевах Розалия похожа на Травиату»¹ («Развод по-итальянски»). Главное в этой ремарке не описание костюма как такового, а его эмоциональное содержание — в своей рубашке Розалия похожа на Травиату. Сценарист предоставляет художнику свободу в выборе конкретных подробностей костюма, передающих выраженную сравнением с Травиатой «оперную» претенциозность, банальность, старомодное жеманство, столь ненавистное барону Чифалу в его законной супруге.

¹ Э. де Кончини, А. Джанетти, П. Джерми. Развод по-итальянски. М., 1965, с. 69.

Материальную, конкретную форму костюма и способ его показа на экране должны определить люди, реализующие фильм, — режиссер, оператор, художники, актеры.

Много ли значит костюм в выражении целостной режиссерской концепции фильма? Вот что говорил по этому поводу будущим режиссерам С. Эйзенштейн: «Можно выпустить актера в черном, можно и в белом, но в некоторых случаях черный костюм помогает, в других, наоборот, мешает, и ваша задача — так обработать все элементы, которые имеются на сцене, чтобы они «играли» на выполнение одного основного задания, чтобы каждая вещь была в одну точку (по линии прямой или контрастирующей) и чтобы это было всегда сознательно учтено».¹

Но в разговорах с некоторыми режиссерами приходилось слышать такие примерно слова: «Костюм? Я о нем не думаю». «Как одеты актеры? Лишь бы были во что-то одеты!» Такие режиссеры обкрадывают себя, добровольно отказываясь от столь активного проводника своей творческой трактовки фильма. Может быть, этому режиссеру повезет. Ему попадется талантливый художник по костюмам. Но передоверив художнику костюмы, режиссер всегда рискует получить эклектичный, лишенный целостности фильм, отдельные элементы которого успешно выполняют роли лебедя, рака и щуки.

Но большинство режиссеров современного кино относятся к костюмам серьезно, хотя степень их участия и методы работы над костюмами могут быть различны.

Образцом самого интенсивного и многостороннего проникновения режиссера во все грани многообразного бытования костюма в фильме, конечно, остается творчество С. Эйзенштейна. И это не случайно. Ведь костюм был для Эйзенштейна емким выразителем авторской мысли. Доверить работу над костюмами другому уже значило для него допустить возможность неточного, неидентичного выражения этой мысли. Эйзенштейн сам предпочитал рисовать костюмы, чтобы нагляднее и определеннее выявить их символическое содержание. Изображал опричника — защитника идеи русской государственности — в кафтане с туго перетянутой талией, с вздувшимися на плечах рукавами-крыльями, рядом рисовал геральдического орла.

Следует отметить поразительное внимание Эйзенштейна к мелочам костюма, ничтожнейшим, на первый взгляд, деталям — ведь каждая из них, по убеждению режиссера, должна быть активным проводником образного содержания. Примечательно при этом, что режиссер не только искал образный эффект той или иной детали костюма — он продумывал возможные практические пути для получения такого результата. Показательно письмо, написанное Эйзенштейном М. Штрауху в перпод работы последнего

¹ С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти т., т. 4. М., 1966, с. 38.

над ролью сыщика в фильме А. Роома «Привидение, которое не возвращается». Эти рекомендации актеру, снимающемуся в фильме другого режиссера, демонстрируют удивительную остроту глаза, тщательность и дотошность применительно ко всему, что касалось внешнего облика актера и его костюма. Не побоимся длинной цитаты: «1. Очки надо носить плотно к глазам. Не так (рисунок), а так (рисунок). 2. Галстук не годится — бутафория. Нужно очень мелко и в цветах, мало друг от друга отличных — серо-коричневое сочетание. 3. Плохо сделан пиджак. Тянет и отстают нижние фалды. Проймы неверно. Материал годен больше на клеш. Чтобы был бочкой (сходил бы книзу), нужен люстрил или пропустить этот пиджак через «грохот с опилками». Мочить, мять и топтать, как коноплю в Пензенской губернии. Отвороты не лежат, а он (лацкан) должен не только лежать, но быть примусленным и примасленным к пиджаку. В карманах поноси бумажники пару дней, чтобы получилось: (рисунок) обвислость, как мешки под глазами (помнишь, одно время у Шкловекого — подглазники). 4. Воротник не виден. Надо в легкую светлую полосочку (рисунок). Галстук тоже помочалить. 5. Штаны — не по материалу фасон. Широки книзу, что плохо при полоске. Еще вижу — бутафорски вшит рукав. 6. Нехорошо — Янинговская кепка — твоё знаменитое увлечение. Шляпа лучше, но надо вдавить больше на голову. И, может быть, немного темнее...»¹

Примером самого многогранного режиссерского внимания ко всем возможным взаимоотношениям костюма с другими моментами фильма является разработка Эйзенштейном эпизода «Возвращение солдата с фронта». Костюм рассматривается режиссером во взаимоотношениях с физической фактурой актрисы: «Мы сделаем верх ее фигуры в обтяжку (она ведь худощава). Проступит ее худая спина. Выделятся ее острые лопатки».²

Костюм должен предопределить «привычное поведение» героини: «Тут в самом фасоне должна быть какая-то «способность метаться»».³

Учитывается место костюма в развитии драматического действия и в особенностях драматического построения эпизода: «Каждое действие начинается, но не доводится до своего естественного окончания или переходит в обратный мотив и обратное действие... занавеска задерживается только до середины. Солдат начинает снимать обмотки, но отматывает только одну...»⁴

Выбор костюма определяется содержанием мизансцены и интересами необходимого ритма эпизода. Мизансцена — жена помогает усталому мужу разуться. Возникает вопрос, какая на нем должна быть обувь. Высокий сапог не годится — он предопреде-

¹ М. Штраух. Эйзенштейн — каким он был. — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974, с. 69—70.

² С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти т., т. 4, с. 394.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 274.

ляет мизансцену, не соответствующую содержанию эпизода, и чуждый ему ритм действия: «Почему? Потому, что момент стаскивания еще как-то держит их вместе, хотя и с большой тенденцией к отрыву. В самом же моменте снятия сапога будет прямой разрыв, то есть как раз то, что нам вовсе не нужно... Но основная цель у нас для обоих... пришнуровать их друг к другу, и по возможности на длительный отрезок времени».¹ Отвергаются и сапоги со шнуровкой, которые не дают героям эпизода «максимальной степени связанности между собой». Выбираются башмаки с обмотками, которые лучше всего обеспечивают нужную «связь». «При разматывании обмотки руки должны целиком обхватывать и вертеться вокруг ноги. И даже с бытовой стороны обмотка больше идет к солдату, чем высокий сапог со шнуровкой».²

Однако подавляющее большинство современных режиссеров, особенно те из них, для которых костюм не столько смысловой знак, сколько выразитель атмосферы фильма и элемент его стилистики, работает иначе. Они сами не рисуют эскизы. Зато стараются как можно полнее и убедительнее раскрыть перед товарищами по творческой группе свой замысел фильма, его ведущую идею и стилевую концепцию. В режиссерских экспликациях фильма художник должен получить образную основу для своей работы над костюмами, актеры — конкретные указания, как носить эти костюмы. В дальнейшем процессе работы над фильмом режиссер будет наблюдать за тем, как реализуются его представления последовательно в эскизах, готовых костюмах, в освоении костюмов актерами и т. д., и, если надо, корректировать первоначальный замысел.

Главная и самая ответственная часть работы над костюмом ложится на плечи художника по костюму. К нему обращаются в первую очередь с похвалами и порицаниями, связанными с костюмами на экране.

Бывали случаи, когда эскизы художника по костюмам заставляли режиссера в корне пересмотреть свою прежнюю трактовку литературного источника. Е. Вахтангов, познакомившись с эскизами костюмов Н. Альтмана, заново переделал по существу готовый спектакль «Гадибук» в театре Габима. Это пример из истории театра, но такое вполне возможно и в кино. Однако, как правило, хорошие эскизы костюмов не вызывают в режиссере столь сильного потрясения и не побуждают его к столь решительным действиям. Хорошие эскизы способны еще раз утвердить режиссера в правильности выбранного пути, чем-то обогатить его представления об образах фильма, на что-то натолкнуть, что-то пересмотреть — вызвать у него своего рода ценную реакцию образов.

¹ С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти т., т. 4, с. 171.

² Там же.

Рождению образа костюма предшествует изучение и сбор материалов. Если фильм исторический — это музейные экспонаты, произведения изобразительного искусства, фотографии, книги по истории и по истории материальной культуры, литературные произведения, содержащие описания одежды.

Для серьезного и опытного художника сбор и изучение материалов всегда изучение эпохи, а не картинок. Такой художник не ограничивается «шапочным» (в буквальном смысле слова) знакомством с историей. Он познает ее, устанавливает внутренние связи между одеждой и условиями существования людей на данном отрезке времени, их образом жизни, их судьбами и волнениями. В изобразительном же материале художник всегда предпочтет таблицам в специальных пособиях по истории костюма произведения изобразительного искусства — картины, скульптуру, графику, где образ времени осмыслен и обобщен, или бытовой изобразительный материал эпохи — фотографии, журнальные иллюстрации, карикатуры, журналы мод, из первых рук дающие представления об облике времени.

Сбор материалов для современного фильма, естественно, проходит по-другому. Художник приежматривается, наблюдает, расспрашивает, внимательно изучает жизнь той среды, которая должна быть воспроизведена на экране. В этих случаях работа художника часто сближается с работой социолога. Иногда художник выезжает в творческие командировки, чтобы ближе ознакомиться с местным своеобразием костюмного антуража. Конечно, и в этот период работы художник делает бесконечные зарисовки, наброски, записи в специальных дневниках. Впоследствии из обширного собранного материала отберется самое главное, самое существенное для характеристики экранного персонажа.

Вслед за сбором материала наступает самая ответственная и важная часть работы художника по костюмам — выполнение эскизов. Эскизы художника по костюмам вместе с эскизами художника-постановщика закладывают основу зрительного образа современного фильма.

Но было бы не совсем точно сказать, что современные художники делают «эскизы костюмов». Они предпочитают рисовать не костюмы сами по себе, а одетых в них людей. Вот что писал Г. Козинцев о художнике Н. Альтмане: «Альтман создал облик действующих лиц «Дон Кихота». Я сознательно не называю его работы эскизами костюмов. Он занимался иным, костюмы были лишь частью его труда, он помогал артистам выявить суть образов. Психология человека интересовала его больше, чем покрой платья старинной Испании».¹ То, что мы называем эскизами костюмов — скорее портреты будущих героев фильма, в которых художник постарался с максимальной убедительностью передать

¹ Г. Козинцев. О Натане Альтмане. — В кн.: Натан Альтман. К ретроспективной выставке произведений. Л., 1968, с. 7.

внутреннее существо образа. Для современного художника дать образ костюма — значит показать, как герой носит этот костюм, как он в нем держится, намекнуть, как он будет двигаться. В наш век стандартных пиджаков выразительность костюма может проявить себя не столько сама по себе, сколько в сочетании с надевшим его человеком. В работе современного художника по костюмам все больший объем художественной информации перекладывается с выразительности самого костюма, его деталей на выразительное соединение костюма с человеком.

Однако надо признать, что широкое распространение такого метода работы породило за последние годы парадоксальную для художников по костюму небрежность к костюму, его собственной выразительности, к точности его социальных, временных, местных признаков. На выставках, где собраны эскизы костюмов, начинаешь порой замечать, что художникам по костюму становится безразличен костюм. Безликость костюмов беспокоит и наших режиссеров. «Вспоминаю у Чехова: надо сказать — пришла женщина в рыжей тальме. Эта рыжая тальма — все говорит о женщине, лучше описаний. То же и зеленый пояс у Наташи в «Трех сестрах». А у нас где этот сверхвыразительный «зеленый пояс?»¹ — сетует И. Хейфиц.

Для будущего фильма существенно не только то, что изображено на эскизе, но и как это изображено — графическая манера художника. Может показаться, что идеальная для эскизов манера — сухое деловое пособие для портного. Однако подавляющее большинство художников избегает подобной манеры. Ведь они изображают на эскизах не «фасончик» платья, а человеческий образ. Право художников — использовать весь арсенал средств изобразительного искусства, заострить изображение, обобщить какие-то черты, допустить, если надо, деформацию действительности. Так, Н. Суворов в эскизах к фильму «Петр Первый» сознательно геометризирует фигуры, придает им подчеркнуто примитивные четкие формы: Петр — трапеция на двух непропорционально длинных ногах, боярин Буйносов в немецком платье — неправильный овал, нечто вроде «редьки хвостом вниз».

Конкретные приемы выразительности, доступные графике и живописи, их специфическая мера условности далеко не всегда достижимы в кино. Однако художники вправе применять их, чтобы сделать свои представления об изобразительном стиле фильма более убедительными. Они дают своим товарищам по фильму нечто вроде «стилевого лидера», который не достигим, но за которым надо гнаться.

И все-таки не одними живописно-графическими достоинствами измеряется ценность эскиза. Подлинные достоинства изображенного на нем костюма по-настоящему могут выявиться только на экране. Нередко костюмы, поражающие воображение на эскизе,

¹ И. Хейфиц. О кино. Л. — М., 1966, с. 130.

в фильме оказываются весьма невыразительными, а то и вовсе пропадают.

При работе над эскизом художнику чрезвычайно важно бывает представить себе костюм на движущемся, действующем актере, «обозреть» его со всех возможных кинематографических точек зрения. Интересные на эскизе костюмы нередко теряют на экране всю свою привлекательность потому, что их выразительность — только выразительность графического листа. Движения живых актеров разрушают статичную гармонию нарисованного костюма и продуманную пропорцию его частей.

К тому же обнаруживается, что многие «точки зрения» объектива или позы актера просто губительны для костюма — в них теряется все вложенное в костюм художником образное содержание. Вспоминается такой случай. Молодая художница выполнила очень красивый эскиз. Сшитый по ее эскизу костюм смотрелся также чрезвычайно эффектно. Но беда в том, что он совершенно не предусматривал характер движений одетой в него актрисы. И в результате... одна из наших известных артисток, пытавшаяся выполнить в очень узком и длинном платье предусмотренные ролью сложные и размашистые па танца, являла собой на экране весьма жалкое зрелище. И потому множеству эффектных, виртуозно выполненных графически эскизов мы предпочтем, например, скромные и неброские эскизы С. Впрсаладзе. Они красивы и на листе, но все-таки образные возможности изображенных на них костюмов по-настоящему раскрываются только на экране, когда эти костюмы надеты на играющих актеров. Так, например, уже упоминавшееся домашнее платье Офелии с повисшими плетями рукавами.

Художник по костюмам не просто выполняет эскизы отдельных костюмов. Он добивается того, чтобы все костюмы фильма составили некое художественное целое, чтобы сочетания костюмов между собой были проникнуты единой образной мыслью. Иногда художник выполняет эскизы, похожие на групповые портреты. Такие эскизы демонстрируют героев в конкретных взаимосвязях друг с другом. Они позволяют оценить костюмы в их цветовых, тональных, пластических сочетаниях.

Так, Н. Альтман собирает в групповые портреты персонажей фильма «Дон Кихот». Один лист — обитатели ламанчского селения, другой — население постоялого двора, третий — придворные герцога. Каждый лист — яркая характеристика определенной среды, и все вместе — образ Испании, переживающей мучительный период «смены эпох». В облике односельчан славного идалго — бедность, унылый провинциальный прозаизм, тусклая неподвижность. Серые тона, простая и грубая фактура сукна и домотканого полотна. Обитатели постоялого двора — образ общества, ввергнутого в какой-то круговорот, зловещий и причудливый. Все перемешалось — рядом с солидным платьем почтенного обывателя лохмотья нищих, бесстыдные наряды девок. На

эскизе с придворными — образ холодного, неуютного, застывшего в нелепых условностях мира. Все три эскиза сближает общий мрачный свинцово-серый колорит — Испания живет мучительно скучно и недобро. На таком унылом фоне должна была ярче заблистать золотая мечта Дон Кихота о торжестве справедливости на земле. Так же поступает С. Вирсаладзе. По словам Г. Козинцева, он создает «не костюмы, а целые ансамбли, облики миров трагедии».

Некоторые художники по костюмам приближают эскизы к иллюстрациям на темы сценария. Они изображают своих героев в каких-нибудь сюжетных ситуациях, за каким-нибудь характерным занятием, в окружении соответствующей среды. Такие эскизы-иллюстрации часто делает ленинградская художница по костюмам Е. Словцова. На эскизе к фильму-опере «Пиковая дама» художница изобразила старуху графиню во время прогулки по Летнему саду. Художница сама называет графиню на этом эскизе «вороной» — черная, страшная, одинокая и никому не нужная старуха, как мрачная птица среди голых ветвей осеннего сада.

Конечно, для фильма совсем не плохо, когда работа над декорациями и костюмами поручается одному художнику — тогда основы зрительного образа фильма закладываются одними руками. К сожалению, в современном фильме подобный объем работы оказывается просто непосильным для одного человека. Потому сейчас работу над декорациями и костюмами чаще ведут разные художники. (Это правило утвердилось на советских киностудиях в основном в послевоенные годы, когда усложнился процесс работы над фильмом. До войны же декорации и костюмы выполнялись обычно по эскизам одного художника.)

На современных советских студиях задача создания основы зрительного образа фильма доверяется как раз художнику-постановщику (главному художнику). Он первый претворяет литературные образы сценария в зрительные образы своих эскизов. В эскизах художник разрабатывает образы жизненной среды героев фильма, определяет его изобразительную стилистику. На эскизах художник обычно не ограничивается только изображением будущих декораций, а изображает и людей — героев фильма, чтобы полнее представить взаимосвязь между средой и героем. Естественно, что в решении этого вопроса художник очень тесно соприкасается с задачами, стоящими перед художником по костюмам, и предъявляет к костюму свои требования — отношение костюма со средой, его место в пластической, цветовой, свето-тональной композиции.

Широко включает выразительность костюма в свою изобразительную трактовку фильма И. Вускович. В эскизах к фильму «Пиковая дама» он попытался передать нарастание душевного напряжения Германа в эпизоде на балу. На первом эскизе его одинокая фигура оказывается в центре просторного и равнодушного круга одетых в белое гостей. На втором эскизе — круг гостей

теснее окружил Германа. В костюмах гостей преобладают теплые тона. Наконец, на третьем эскизе он оказывается зажатым в плотную толпу фантастических масок. В колорите костюмов победили огнистые — желтые, красные, оранжевые тона. Герман словно объят пламенем. Подобные эскизы художника-постановщика призваны определенным образом воздействовать на сознание художника по костюмам — определить для него эмоциональный подтекст костюмов, их цветовую гамму, их пластический характер.

Практически художник по костюму становится реализатором замысла не только режиссера и сценариста, но и главного художника фильма. Видимо, поэтому по неписанной иерархии, существующей на наших киностудиях, художнику по костюмам отводится место по крайней мере на ступеньку ниже художника картины. О художнике фильма вместе со сценаристом, режиссером, оператором, исполнителями главных ролей принято говорить как об одном из создателей фильма. О художнике по костюмам так обычно не говорят.

На некоторых зарубежных студиях — наоборот. По кинематографической иерархии художник, выполняющий эскизы костюмов, ставится выше художника, работающего над декорациями. Надо сказать, что подобное «возвышенное положение» отчасти порождено нездоровыми явлениями в западном кино — его коммерческой направленностью, культом кинозвезд, намерениями всевозможных модных фирм превратить кино в свою торговую рекламу. Впрочем, зарубежные кинематографисты приводят и достаточно резонные доводы в пользу принятой на их студии системы — главное в фильме всегда человек, ему в фильме подчинено все, и потому художнику, работающему над обликом человека на экране, должно быть отведено привилегированное место.

Бессмысленно затевать детскую дискуссию на предмет: кто главнее. Но клеймо «второстепенности», негласно отмечающее художников по костюмам, тяжело отзывается в нашем кино. «Второстепенность» отпугивает от работы над костюмом в кино способных и ищущих художников. И на их место зачастую приходят люди, профессионально непригодные для этой трудной и ответственной творческой работы. Редко привлекаются для работы над костюмами в кино большие мастера «смежных искусств» — театральные художники, графики, живописцы. Считается, что они не знают специфики кино. Но как ни важна специфика, гораздо существеннее талант. Специфике можно научиться. А ведь в свое время интересные и вполне «кинематографические» эскизы костюмов к фильмам выполняли графики Е. Лансере, Кукрыниксы, О. Верейский, многие художники театра — М. Левин, А. Экстер. В последние годы к превосходным результатам привела работа в фильмах Г. Козинцева известных театральных художников — С. Вирсаладзе и Н. Альтмана. Однако, если в наши дни для работы над костюмом в фильме приглашается большой художник, то можно догадаться: действие

фильма проеци-
менным костю-
ряется порой с-
В работе ху-
необычайно тес-
мическими. Ху-
рее запомнить
вать его и от-
(в том числе п-
ник должен по-
щих армий отл-
ника не только
чтобы его кос-
часто эмоцион-
гается за счет
эскиза-образа
понятный, хотя

Художник,
предусмотреть
ности передел-
экономичнее,
обуславливает
как в театре в-
ностью театра
заботиться, что
быть использо-
шьюся «ампи-
кроятся так,
бы переделат

Особенно
практического
эскизы уже у-
дожник обыч-
Выбрать
нить ткань
для театраль-
изображение
способны ос-
ткани.

Экран тре-
в кино не ис-
некоторые п-
чем подлинн

Ответстве-
становится с-
(а часто еще
конкретную
выми кно-

фильма происходит не позже, чем в XIX веке. Работа над современным костюмом необоснованно считается «легкой» и доверяется порой случайным людям.

В работе художника над костюмами творческие соображения необычайно тесно переплетаются с сугубо практическими, экономическими. Художник, например, должен помочь зрителю поскорее запомнить того или иного героя, а потом безошибочно узнавать его и отличать среди других действующих лиц фильма (в том числе и на общих планах, когда не видно лица). Художник должен подумать о том, чтобы форма солдат двух враждующих армий отличалась одна от другой. И конечно, задача художника не только изобразить костюм, но и позаботиться о том, чтобы его костюм можно было бы сшить и надеть. Довольно часто эмоциональная выразительность эскиза костюма достигается за счет его конструктивной ясности. Потому иногда кроме эскиза-образа художник выполняет еще один эскиз — четкий и понятный, хотя более сухой.

Художник, работающий над костюмами к фильму, должен предусмотреть и возможности трансформации костюмов, возможности переделки одного костюма в другой. Это, конечно, всегда экономичнее, чем шить новый. (Трансформация костюма в кино обуславливается в основном требованиями экономии, в то время как в театре вопрос трансформации костюмов связан с непрерывностью театрального действия, с темпом спектакля.) Следует позаботиться, чтобы костюмы, сшитые для одного фильма, могли быть использованы в другом. Так, например, если для фильма шьются «ампирные платья», с высокой талией, то лифы у них кроются так, чтобы платье при необходимости легко можно было бы переделать в платье с естественной линией талии.

Особенно тесным становится переплетение творческого и практического на следующем этапе работы художника, когда эскизы уже утверждены и начинают становиться костюмами. Художник обычно сам выбирает ткань для костюмов.

Выбрать «материал» для кинокостюма совсем не то, что купить ткань на новое платье, и даже не то, что подобрать ткань для театрального костюма. Зритель увидит не сам костюм, а его изображение на экране. Освещение, оптика, особенности пленки способны основательно изменить восприятие фактуры, цвета ткани.

Экран требует всего «настоящего». Но это вовсе не значит, что в кино не используют имитации. Опытные художники знают, что некоторые имитации выглядят на экране более «настоящими», чем подлинные ткани.

Ответственным моментом в создании экранного костюма становится его изготовление. В руках мастеров пошивочного цеха (а часто еще обувщиков, ювелиров) замысел художника обретает конкретную форму. При этом он может обогатиться, заиграть новыми красками, но может и погибнуть безвозвратно.

Мастера пошивочного цеха киностудии работают не так, как портные из ателье индивидуального пошива. У них разные задачи. У работников ателье одна цель — сделать человека хоть немного красивее, чем он есть на самом деле, добиться, чтобы одежда «шла» ему. В кино же костюм должен выявить характер героев. Но образная выразительность костюма и его по-бытовому понимаемая «красота» — понятия совсем не идентичные. А если надо сделать и без того толстого человека еще толще? Если надо показать, что героиня одета неумело? Для фильма «Тихий Дон» актерам шили заведомо узкую одежду, чтобы создать ощущение переполняющей героев телесной силы.

Конечно, мастер пошивочного цеха киностудии, как и театральный портной, должен быть эрудированным специалистом — представлять себе историю костюма, знать особенности кроя исторического и национального платья. Но еще одно специфическое требование предъявляется к портному киногогероев — предельная аккуратность. Ведь крупные планы, особенно широкий экран, безжалостно разоблачают кривые швы, плохо пришитые пуговицы и прочие свидетельства небрежной портновской работы.

Совсем нередко в кино основное образное содержание выразительнее передаст не новый, специально для этого фильма сшитый костюм, а костюм, умело подобранный из запасов костюмных складов, которыми располагает каждая студия художественных фильмов.

В полумраке костюмных складов хранится одежда всех веков и народов — шубы времен Ивана Грозного и фраки щеголей прошлого века, платья с кринолинами и посконные мужичьи рубахи, мундиры различных армий и рабочая спецодежда. На специальном складе хранятся обувь, украшения — броши, ожерелья, веера, брелки и прочие дополнения к костюму. Среди запасов костюмных складов есть подлинные исторические вещи — мундиры, фраки, но их немного. Ткани быстро приходят в ветхость. Большинство запасов костюмерной образуют вещи, сшитые специально для кино и ждущие случая еще раз появиться на экране.

Актера на роль пробуют уже в костюме. Этот костюм работник костюмного цеха — костюмер подбирает из запасов костюмерной, хотя бы приблизительно исходя из требований, предъявленных эскизом художника. Проба актера на роль — это и первая проба его костюма. Когда актера утверждают на роль, с него снимают мерку и начинают шить ему костюм. Если же решено воспользоваться готовым костюмом, художник с помощью костюмеров подбирает его из запасов костюмного склада. Редко, например, шьются военные мундиры даже для исполнителей главных ролей. Часто помощь в подборе костюма оказывает специально приглашенный консультант — военный историк, этнограф и т. п.

Для участников массовок специальные костюмы обычно не шьют, пользуются «подбором». Прикрепленный к фильму костюмер по списку, составленному художником, подбирает на складе

костюмы для
ственная зада
пожелание худ
целиком пера
тептам, а те
рыс по своему
могут его носи
Одевая ма
мум изобретат
и экономии.
ников. Одеть
возможно, да
приняло уча
ской армии.
первые ряды
тем скунее б
получили тол
Участники
ном материа
платье (да
чтобы прида
четко выяви
их костюмы
перчатками,
Художник
фильма. Он
вильно, пра
его первый п
Но верне
качества сов
Вспоминаете
пряжке рем
мин, была
пряжка про
случайно ра
Представьте
могла бы н
ность и д
и т. п. — в
Кроме т
последовате
чавший в
уже в зеле
очень тща
ствии с жи
того, когда
Костюм
образа. Не

костюмы для ее участников. Одеть массовку — сложная и ответственная задача. Конечно, в таких случаях бережно учитывается пожелание художников по костюмам. Но весьма часто режиссеры целиком передоверяют выбор участников массовки своим ассистентам, а те, игнорируя советы художника, набирают людей, которые по своему физическому типу не соответствуют костюму, не могут его носить, не умеют «показать».

Одевая массовку, художнику приходится употреблять максимум изобретательности, учитывая требования как искусства, так и экономики. Есть фильмы, где в массовках заняты тысячи участников. Одеть всех их в дорогостоящие исторические костюмы невозможно, да и не нужно. В массовках фильма «Герои Шипки» приняло участие около семи тысяч участников — солдат болгарской армии. В полный исторический костюм были одеты только первые ряды участников массовки. Чем дальше от кинокамеры — тем скупее были признаки исторического костюма. Задние ряды получили только картонные фески.

Участники массовок в фильмах, поставленных на современном материале, снимаются, как правило, в своем собственном платье (да и подбираются они часто по признаку платья). Но чтобы придать толпе соответствующую образную окраску, более четко выявить признаки среды, иногда бывает нужно дополнить их костюмы какими-либо характерными деталями — галстуками, перчатками, головными уборами и т. п.

Художник по костюмам — неперемный участник съемок фильма. Он следит за тем, чтобы все актеры были одеты правильно, правильно носили свой костюм. И на этом этапе работы его первый помощник костюмер.

Но вернемся еще раз к аккуратности и внимательности. Это качества совершенно необходимые при работе с костюмом в кино. Вспоминается рекламная фотография одного спектакля. На пряжке ремня у актера, исполняющего роль солдата царской армии, была отчетливо видна пятиконечная звезда. Злополучная пряжка прошла, вероятно, сквозь множество спектаклей и была случайно разоблачена несвойственным театру «средним планом». Представьте себе, какой удар по художественной стороне фильма могла бы нанести такая пряжка на экране. Поэтому выразительность и достоверность «мелочей» — пуговиц, пряжек, брошек и т. п. — в кино требует к себе совсем особого внимания.

Кроме того, процесс съемок фильма прерывен и не подчинен последовательности действия. И потому на экране герой, постукавший в дверь, будучи в красном галстуке, может войти в нее уже в зеленом. Костюмер и ассистент режиссера должны потому очень тщательно следить за тем, чтобы костюм актера в соответствии с жизненной логикой оставался неизменен, независимо от того, когда снимается эпизод.

Костюм является важным моментом в рождении актерского образа. Не случайно первые представления о герое у актера очень

часто связываются с тем, как этот герой одевается. На раннем этапе работы именно костюм становится иногда ключом к роли, тем самым звеном, ухватившись за которое, актер вытягивает всю «цепь» человеческого образа. У Станиславского в книге «Работа актера над собой» великолепно описано, как от детали костюма, от визитки из какой-то невиданной материи песочно-зеленовато-серого цвета, которая «казалась лниялой, покрытой плесенью и пылью, перемешанной с золой», начинает работать актерская фантазия, рождая образ злобного и гнусного существа — «критикана».¹

Но немало можно привести и чисто кинематографических примеров. Так, Б. Бабочкин вспоминал, что звеном, за которое он начал «вытягивать» образ Чапаева, стали песня о черном вороне и шапка — особая чапаевская манера носить ее.

В ранний период работы над ролью работа актера над костюмом напоминает труд художника — тот же сбор материалов, то же изучение среды. Некоторые актеры пытаются даже запечатлеть свои представления о внешнем облике будущего героя. М. Штраух, например, всегда сам рисовал своих героев. Так шли поиски внешнего облика персонажа в фильме «Доктор Айболит». Традиционный облик Айболита — сухой старик в белом халате — не удовлетворил актера: «Он новогодний, он вроде деда Мороза — наивный и добродушный. В широкополой, лопухообразной шляпе, с маленькими, проворными руками. Ведь он «добрый доктор Айболит»».² Штраух и нарисовал такого Айболита — круглого, мягкого, в широких штанах и широком пальто с пелериной, в смешной шляпе, похожей на шляпку гриба. Такой Айболит не вполне убеждал режиссера. Тогда по предложению Штрауха было решено обратиться за советом к будущим зрителям фильма. Собранным ребятам показали пять разных Айболитов. Айболит Штрауха среди них единодушно был признан лучшим.

Всегда «одевал» своих персонажей с помощью карандаша и бумаги ветеран советского кино актер Петр Соболевский.

В ранние годы кино актер, как правило, и был единственным автором своего костюма. Так, и Чарли Чаплин, и Макс Линдер сами, без помощи художника, создавали всемирно известные костюмы своих знаменитых киноперсонажей. В современном кино, где работа над костюмами требует несравненно больше профессиональных знаний и умений, автором костюма обычно становится все-таки не актер, а художник.

Значит ли это, что поиски костюма самим актером в наши дни становятся ненужными? Вот что замечает по поводу своих актерских поисков костюма Петр Соболевский: «Разумеется, это не идет вразрез с тем, что решено художником и режиссером.

¹ См.: К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1954, с. 205, 213.

² Г. Шахов. Максим Максимович Штраух. М., 1964, с. 180—181.

А в большинстве случаев это, во-первых, или совпадает с их представлениями, или дополняет костюм каким-нибудь лишним штрихом. Во-вторых, и это самое главное, делает одежду героя моей собственной «обжитой» одеждой, знакомой до мелочей».¹

Действительно, самостоятельные поиски костюма помогают актеру вжиться в образ. И очень часто актерское понимание костюма героя оказывает значительное воздействие на режиссерскую концепцию, а иногда даже заставляет пересмотреть ее.

Очень яркий, хотя и нетипичный пример из опыта работы над фильмом «Путевка в жизнь» приводит В. Шкловский. В ролях беспризорных должны были сниматься обыкновенные мальчишки. Им выдали старый продезинфицированный хлам и предложили самим выбирать себе костюмы. Один из мальчишек, И. Кырла, так оделся, надел такую невероятную шапку и начал так двигаться, что сразу обратил на себя внимание. Роли Мустафы раньше вовсе не было в сценарии. Теперь решено было сделать Мустафу главным героем картины.² Случай феноменальный — удачный выбор участником массовки костюма заставил постановщика ввести в фильм нового главного героя.

Однако в практике современного кино актер все-таки не столько сам ищет костюм своего будущего героя, сколько ждет его от художника. Не будем давать этическую и эстетическую оценку этой пассивной позиции. Она во всяком случае — реальность, которая чрезвычайно повышает ответственность художника. Это он должен протягивать актеру то ответственное «звено цепи», которым должен стать костюм.

Иногда найти героя актеру помогает уже эскиз. Однако гораздо чаще долгожданная встреча актера с его героем происходит тогда, когда он впервые надевает готовый костюм. В мемуарах актеров и театра, и кино можно найти немало примеров таких удачных встреч. В. Марецкая вспоминала, как помог ей в фильме «Она защищает Родину» черный платок Прасковьи. В великолепно проведенной Марецкой сцене ее Прасковья превращалась из счастливой молодой женщины в яростное воплощение народного гнева. Черный платок, которым повязывала Прасковья свою поседевшую голову, помог актрисе ощутить, как ее героиня резко отрезает от себя всю прошлую жизнь, оставляя в душе одну только потребность справедливой мести врагу.³

«В этом плаще я чувствую, словно обрел крылья... как это странно! Крылья, которых я никогда не видел в сценарии...»⁴ — это сказал Жерар Филип, впервые надевший плащ Фабрицио дель Донго.

¹ П. Соболевский. Из жизни киноактера. М., 1967, с. 96.

² См.: В. Шкловский. За сорок лет. М., 1965, с. 126.

³ В. Марецкая. В долгу перед моей современницей. — «Искусство кино», 1953, № 3, с. 70.

⁴ Жерар Филип. Воспоминания, собранные Анн Филип. Л.—М., 1962, с. 87.

Напомним, что для актера, снимающегося в кино, взаимообусловленность внешнего облика героя и его характера приобретает еще большее значение, чем в театре, где связь облика и характера более условна. К тому же проблема этой связи возникает перед актером кино на самой ранней стадии работы над образом — уже при первой пробе. Все это, конечно, создает для актера известные дополнительные трудности. О них говорила А. Демидова в «Диалоге» с Г. Козинцевым: «Вот получаешь роль — «белый лист» — и не знаешь, с чего начать. Но в театре к костюму, к гриму и так далее приходишь к концу. Когда все уже наработано на многочисленных репетициях за месяцы работы. А в кино нужно сразу знать, какой грим, какой костюм, не зная характера. Это — одни «ножницы». Потом. Вы отлично знаете, как в гримерной: не дают шить парики до утверждения актера на роль. А как я докажу, что могу сыграть эту роль, если мне нужен другой парик? Мне другие волосы нужны, другой грим, мне нужно платье. Я вот сейчас в брюках к вам пришла, я могу положить ногу на ногу. А если бы пришла в длинном платье, то вела бы себя совсем по-другому: сидела бы с прямой спиной... Это все диктует характер...»¹

Костюм «должен располагать актера к движению и помогать ему двигаться», — писал известный советский театровед С. Мокульский.² Уточним. Костюм должен располагать актера к определенному движению, к определенной манере держаться. Так, удобные кафтаны опричников в «Иване Грозном» располагали актера к стремительным, разнообразным движениям, и напротив, бояре в тяжелых жестких шубах были неповоротливы и малоподвижны. Огромные башмаки помогли родиться неповторимо своеобразной походке Чарли. Наивную, но весьма характерную попытку с помощью костюмов определить актерскую манеру держаться, двигаться предприняли в фильме «Туманность Андромеды». Решили, что актеры, воплощающие образы людей коммунистического будущего, должны быть всегда по-спортивно собранными, подтянутыми, экономными в движениях. Достигнуть этого постарались радикальной мерой — брюки для актеров решено было шить без карманов. Правда, результат оказался не тот — актеры, не знавшие, куда девать руки, держались на экране скованно и неестественно.

Еще точнее сказать, что экранный костюм должен располагать к определенному физическому самочувствию, которое подводит актера к необходимому душевному состоянию. Режиссер Г. Пиелис рассказывал, что в фильме «Вей, ветерок!» костюм Заны не случайно решено было нагрузить двадцатью килограммами металлических украшений. Срывая с себя этот груз, героиня как бы сбрасывала оковы несчастной любви. Испытывая физическое

¹ «Литературная газета», 1972, 15 ноября.

² С. Мокульский. О театре. М., 1963, с. 408.

облегчение, ак
внутреннее со
Актеры ра
ются с костюм
Одни актер

вой ролью для
преображение
твориться в
актера и дик
терской техни
ния. Я стара
жения и жест
ком ученого,
бармами цар
сеянного геог
своим непре
ском костюм
метода работ
тера действи
ные штаны
камзол цар
рата Билли
тинского кре
вого любовн
хота, пиджа
И каждый
ством, помо

Другие а
типа, за рам
человеческой
видимо, все
чальным по
ность творч
ный характ
них лет да
Джеймса Д
костюм ста
типа, котор
ваясь с но
ствами, об
Но чаще
сохранять,
янную ма
гантность
своих геро

¹ «Искус
² Н. Че

облегчение, актриса обретала при этом и необходимое для сцены внутреннее состояние.¹

Актеры различных творческих методов по-разному обращаются с костюмами своих экранных героев.

Одни актеры — «люди с тысячью лиц». Каждая встреча с новой ролью для них отход от «себя», полное внутреннее и внешнее преобразование. «Умение перевоплотиться в образ так, чтобы раствориться в нем самому, составляет профессиональную задачу актера и диктует ему необходимость овладения спецификой актерской техники, свойственной методу актерского перевоплощения. Я старался скрыть свое лицо и привычные мне бытовые движения и жесты, защитить себя и спрятаться за бородкой и сюртуком ученого, под париком, латами и плащом князя XIII века, под бармами царя всея Руси, под широкополой шляпой и очками рассеянного географа. Мне казалось как-то неудобным выступать со своим непреобразованным лицом, в обычном современном житейском костюме»,² — писал один из явных приверженцев подобного метода работы Н. Черкасов. Гардероб экранных образов этого актера действительно был поразительно разнообразен — широкие штаны дурашливого Кольки Лошака («Горячие денечки»), камзол царевича Алексея («Петр Первый»), черная повязка пирата Билли Бонса («Остров сокровищ»), папах и черкеска осетинского крестьянина Беты («Друзья»), элегантный костюм первого любовника — режиссера Громова («Весна»), латы Дон Кихота, пиджак академика Дронова («Все остается людям»).... И каждый новый костюм для актера был дополнительным средством, помогающим разбудить в себе нового человека.

Другие актеры предпочитают не выходить за пределы одного типа, за рамки вариаций одного характера, как правило, близкого человеческой индивидуальности самого актера. Сейчас уже никто, видимо, всерьез не считает подобный метод актерской работы печальным порождением системы звезд. Это закономерная особенность творчества очень многих крупных актеров. Иногда постоянный характер сопровождает и постоянный костюм. Кино последних лет давало примеры такой верности костюму — блуджинсы Джеймса Дина, костюм Збигнева Цибульского. В таких случаях костюм становится одним из постоянных признаков неизменного типа, который переходит из фильма в фильм, всякий раз сталкиваясь с новой драматической ситуацией и новыми обстоятельствами, обнаруживает перед нами все новые свои грани.

Но чаще актеры вместе с постоянным характером стараются сохранять, по крайней мере, постоянный стиль костюма, постоянную манеру одеваться. Грета Гарбо сохраняла строгую элегантность облика, «английский» стиль как в одежде современных своих героинь, так и в туалетах королевы Христины.

¹ «Искусство кино», 1974, № 7, с. 16.

² Н. Черкасов. Записки советского актера. М., 1953, с. 157.

Однако для актеров подобный метод игры отнюдь не исключает встреч с образами очень непохожих внешне героев и, соответственно, с очень разными костюмами. Что общего, например, между лохмотьями деревенской дурочки Джельсомины, смешной претенциозностью нарядов римской проститутки Кабирини и туалетами светской дамы Джульетты? Но костюмы всех героинь Джульетты Мазини всякий раз становились для нее новыми предполагаемыми обстоятельствами, в которых проявлял себя женский тип, верность которому сохраняет итальянская актриса. «Общий знаменатель» характеров здесь обнаруживает себя под разными одеждами и всякий раз как-то сказывается на взаимоотношениях героинь Джульетты Мазини со своими платьями. Среди постоянных свойств типа, созданного Мазини, может быть, главное — доверчивость, с которой ее героини относятся и к людям, и к собственной одежде. И всякий раз оказываются наказанными за эту свою доверчивость. С гордостью носит свое тряпье Джельсомина, свято уверенная в том, что «муж» Дзампано действительно снабдил ее самой лучшей одеждой и в ней она настоящая артистка, только почему-то все смеются над нею. Кабириния некрепне верит, что облик ее очень даже элегантен и способен внушать самые сильные чувства, только почему же с ней так безжалостно обходятся все «очарованные» ею мужчины? Джульетта не сомневается, что экстравагантностью своих туалетов она честно блюдет законы круга, к которому принадлежит. А все-таки ей никак не удается быть такой, как все.

Ощущение костюма, а вместе с ним и образа героя может прийти к актеру в форме внезапного счастливого озарения. Чаше же это длительный и нелегкий для актера процесс, который надо пройти до конца, иначе актер так и не овладеет своим героем, не ощутит гармонию его внешнего и внутреннего образов. Обживание, привыкание актера к своему костюму продолжается на примерках, репетициях, пробах.

По мере возможности актер не только вживается в свой костюм, но и испытывает его жизненную достоверность, убедительность, еще до начала съемок проверяет костюм на зрителе. Многие актеры вспоминают анекдотические случаи из своей практики «проверки костюма». Известная травести советского кино Янина Жеймо проверяла костюм и грим двенадцатилетней Ленокки («Леночка и виноград»), играя с настоящими детьми, и успокоилась только тогда, когда была побита своими «сверстниками». Так же проверяла облик своей юной героини в фильме «Дикая собака Динго» Галина Польских. Разумеется, «проверить» так же исторические костюмы не представляется возможным. Но очень важно для фильма, особенно если его решили ставить в строго реалистической манере, устранить неприятную на экране новизну только что сшитого и отутюженного платья, придать костюмам вид обношенной, обмятой, привычной одежды (именно потому костюмы из подбора часто оказываются вырази-

тельнее, лучше с
Первый» В. Пет
активными спосо
сти — мяли и п
лостно обнажи
мий Дон».

Процесс «оде
костюма актера
торые он, актер
пользовать сво
костюм — это п
стюма служить

Вот пример
роль Лир». Шу
хового жилета
кнестями рук,
деталь наполн
связывается с
кусства острее
шек и издеват

Максималь
Вот фильм «Г
ствии с требо
короткие и чу
рвутся от ее
Так вышагива
жизни, когда
ную прогулку
признанной
рождение не
крестьянская
день. Она вы
трудом закл
одета в тем
в фильме),
жения. Но
мелкие, роб

Коснемс
моотношени
«красоты» в
которые ни з
по их мие
слова Стан
чуждых см
Таких «экс
гами искус
меров под
актрисы

тельные, лучше специально сшитых). Так, режиссер фильма «Петр Первый» В. Петров специально требовал, чтобы актеры самыми активными способами лишали свои костюмы новизны и свежести — мяли и пылили их, «украшали» пятнами. Так же безжалостно обнашивали свои костюмы и исполнители фильма «Тихий Дон».

Процесс «обживания» костюма — это одновременно и освоение костюма актером, изучение скрытых возможностей костюма, которые он, актер, сможет реализовать в фильме. Актер может использовать свой экранный костюм как объект игры. Изучить костюм — это и значит для актера изучить способность своего костюма служить таким объектом.

Вот пример удачного «обыгрывания» костюма из фильма «Король Лир». Шут (О. Даль) просовывает руки в разрез своего мехового жилета и будто из-за ширмы делает несколько движений кистями рук, напоминающих движения актера-кукольника. Эта деталь наполнена большим смысловым значением. Образ Шута связывается с искусством, с народным искусством. Человек искусства острее и раньше других видит правду и, не боясь насмешек и издевательств, несет ее людям.

Максимально использует возможности костюма Софи Лорен. Вот фильм «Брак по-итальянски». Молодая Филумена в соответствии с требованиями своей «профессии» носит предельно узкие, короткие и чудовищно безвкусные наряды. Но узкие юбки почти рвутся от ее широкой, размашистой, совсем не городекой походки. Так вышагивает она, может быть, в самый счастливый день своей жизни, когда синьор Сорриано впервые пригласил ее на воскресную прогулку, когда у Филумены появилась первая надежда быть признанной обществом. Это не «падшее создание», не грязное порождение порока, а веселая, здоровая, полная жизненных сил крестьянская девушка. И другой, самый тяжелый для Филумены день. Она выходит от адвоката, получив известие, что ее с таким трудом заключенный брак признан недействительным. Филумена одета в темный костюм с широкой (кажется, единственный раз в фильме), расклешенной юбкой. Одежда никак не стесняет движения. Но ноги Филумены ступают медленно и неуверенно, делают мелкие, робкие шаги.

Коснемся еще одного, весьма большого вопроса в сфере взаимоотношения актера со своим экранным костюмом — вопроса «красоты» костюма. Есть актеры, как правило, не из крупных, которые ни за что не соглашаются «уродовать» себя некрасивым, по их мнению, костюмом. Здесь невольно приходят на память слова Станиславского о людях, эксплуатирующих искусство для чуждых ему целей, вроде демонстрации с экрана своей красоты. Таких «эксплуататоров» Станиславский называл злейшими врагами искусства. И в то же время история кино знает немало примеров подлинной актерской самоотверженности, когда актеры и актрисы во имя художественной убедительности образа без сожа-

ления жертвовали своей красотой. Снова приходит на память Софи Лорен. Некоторые фильмы этой выдающейся актрисы и удивительно красивой женщины показывают, с какой беспощадностью относится она порой к своей красоте. На протяжении всего фильма «Брак по-итальянски» актриса одета вызывающе нелепо, вульгарно, безвкусно. С большим пониманием дела подобраны наряды, которые чисто по-женски ей не идут. Здесь нет и тени пикантной небрежности нарядов, отличающей «розовый неореализм». Это натуралистическая достоверность одежды неряшливой, вульгарной, не умеющей одеться женщины — под черным гипюром платья отчетливо видны белые бретельки белья, из прически постоянно и совсем не живописно выбиваются пряди волос. В этой вызывающей антиэстетичности костюмов (она очевидна и в другом фильме С. Лорен — «Вчера, сегодня, завтра...») самоуверенность красавицы, которая хороша в любых нарядах, отступает перед самоотверженностью настоящей актрисы.

Однако опытный художник всегда знает также, что неприятный, неудобный, непонятный актеру костюм — верный залог неинтересно, без души сыгранной роли. В исключительных случаях неудачный костюм может стать даже причиной крушения фильма. О таком чрезвычайном случае сообщал, например, как-то журнал «Искусство кино» — молодая актриса уже в процессе съемок отказалась от роли, а поводом послужил предложенный ей костюм, совершенно не отвечавший ее представлениям о характере героини. В этом случае расхождения во взглядах между актрисой, с одной стороны, режиссером и художником — с другой, к сожалению, выявившиеся уже слишком поздно, привели к самым печальным последствиям.

Область взаимоотношений актера и художника по костюмам полна сложностей. Вопросы искусства, этики, экономики переплетаются здесь чрезвычайно тесно. И к хорошим результатам приводит лишь одно — искреннее и честное желание понять друг друга.

Заканчивая
стюм — лишь од
одно из средств
ведливо было бы
ных средств ки
наши читатели
выми возможно
Хочется в з
ранного костю
писал, что ки
кино помогло
возникшее до
стюмы окружа
должает разв
к этому языку
самых субъек
ских свойств
стюм учит лю

Заканчивая эту книгу, еще раз вернемся к ее началу. Костюм — лишь один среди компонентов образности фильма, лишь одно из средств создания облика экранного персонажа. И несправедливо было бы зачислять костюм в разряд главных выразительных средств кино. Но мы сочтем свою задачу выполненной, если наши читатели почувствуют, какими богатыми образно-смысловыми возможностями располагает это «неглавное» средство.

Хочется в заключение остановиться еще на одной заслуге экранного костюма перед людьми. Еще в 1920-е годы Бела Балаш писал, что кино «открыло лицо человека». Можно сказать, что кино помогло открыть также и костюм. Кино, как никакое другое возникшее до него искусство, научило людей вглядываться в костюмы окружающих и понимать их язык. Кино развивало и продолжает развивать в своих бесчисленных зрителях чуткость к этому языку, богатому, точному, способному как на выражение самых субъективных мыслей и переживаний, так и типологических свойств различных социальных общностей. Экранный костюм учит людей понимать друг друга.

Содержание

ОТ АВТОРА

5

ВРЕМЯ

И МЕСТО

11

НА СЦЕНЕ
И НА ЭКРАНЕ

41

БАРХАТ
И ЛОХМОТЯ

61

ПРЕКРА
ЛЮДИ
В ПРЕ
ОДЕЖ

86

СТИЛ
ЖАНР
КОСТ

110

ТО
ОТЯ

ПРЕКРАСНЫЕ
ЛЮДИ
В ПРЕКРАСНОЙ
ОДЕЖДЕ

86

СТИЛЬ,
ЖАНР,
КОСТЮМ

110

«КОСТЮМЕР
ОДЕВАЕТ
ХАРАКТЕРЫ»

121

В ЛАБОРАТОРИИ
ЭКРАННОГО
КОСТЮМА

130

Кузнецова В. А.

К89 Костюм на экране. Л., «Искусство», 1975.

118 с.; 17 л. ил.

В книге «Костюм на экране» автор делает попытку рассмотреть костюм в качестве художественного элемента современного фильма. В ней прослеживается участие костюма в создании образа социальной, временной и местной среды, его роль в обрисовке человеческих характеров, в формировании стилевых и жанровых особенностей кинопроизведения.

Книга построена преимущественно на материале современного советского и зарубежного кинематографа.

Живо написанная, разнообразно иллюстрированная, книга В. А. Кузнецовой рассчитана не только на специалистов-киноведов, но и на широкий круг читателей.

К $\frac{80106-048}{025(01)-75}$ 91-74

778

Вера Александровна Кузнецова
КОСТЮМ НА ЭКРАНЕ

Редактор Н. Р. Мервольф. Художественный редактор Я. М. Окунь. Технический редактор М. С. Стернина. Корректор Н. Д. Кругер. Сдано в набор 21/III 1975 г. Подп. к печ. 29/VII 1975 г. Формат 60×90^{1/16}. Бумага тип. № 1, для илл. мелов. Усл. печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 9,46. Тир. 10 000. М-40252. Изд. № 152. Зак. тип. № 611. Издательство «Искусство», 191186, Ленинград, Невский, 28. Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14. Цена 98 коп.

ает попытку рассмотреть
элемента современного
ма в содании образа
и в обрисовке чело-
и жанровых особен-
ности современного
трированная, кинла
кинолистов кинозавод,

778

Я М О
Д К
Г Ч
9 М
Л Л
ОТВЕТСТВЕНА М
Т В
ОТВЕТСТВ



30/10/14



Костюм папа Коморовского имеет символическое значение — олицетворение обманчивого внешнего блеска папской Польши.



«Мечта», 1943

Кузнецова В.
Кинофизикономы

100=
27755



В КЪЗІЦІ(О)ВЪА ПІ(О)СТІ(О)ВІ НА ЄНІРАНЕ





ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ
ΤΗΣ ΧΩΣΤΗΣ
ΤΗΣ ΧΑΛΣ
ΑΝΕΚΟΤΗΤΑ

























Задержанный А.Р.Чикатило. 1990 г.





**ВСЕГДА
не верьте
тому что
кажется,
верьте
ТОЛЬКО
доказательствам.**



PIC•COLLAGE

Чарльз Диккенс. «Большие надежды» 1861 г.